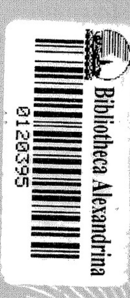
دراسات فى نقد الفنون الجميلة (١٠)

محمد حمزة

الصعود إلى المجهول

(طريق التجريدية)



الجمعية المصرية للنقاد بالتعاون مع الهيئة العامة للكتاب

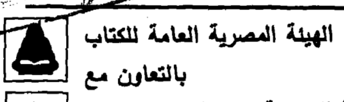
دراسات فى نقد الفنون الجميلة (١٠)

محمد حمزة

الصعود إلى المجهول

(طريق التجريديه)

تقديم : كمال الجويلى


الهيئة المصرية العامة للكتاب
بالتعاون مع

الجمعية المصرية لنقاد الفن التشكيلى

● الصعود إلى المجهول

(طريق التجريدية)

تأليف: محمد حمزة

● دراسات فى نقد الفنون الجميلة

سلسلة كتب ربع سنوية تصدر عن

الهيئة المصرية العامة للكتاب

بالتعاون مع

الجمعية المصرية لنقاد الفن التشكيلى

● رئيس التحرير:

د. صبحى الشارونى

ـ تصميم الغلاف: للفنان سامى رافع

ـ الإشراف الفنى: للفنان محمد قطب

الكتاب العاشر

١٩٩٧

الفهرس

صفحة

تقديـم

هذا الكاتب والاختيار الصعب

يجد الناقد الفنان محمد حمزة نفسه باحثاً شغوفا وهو يسبح بين تيارات التجريد، تتداعى حركته بين تيار وآخر، واضعا نصب عينيه - على الرغم من ضبابية المشهد والرؤيه أحيانا - «بوصلة» تساعده وتعينه على الوصول إلى الشاطئ الآخر البعيد، تتمثل فى السياق التاريخى لمذاهب الفن الجميل المتعددة، ومؤثرات مناخ العصر وفكره وتتابع الأزمنة، وقلق الفنان وطموحاته - كل فى جيله - فقدم إلينا هذه الباقه التى تضم مسارات التجريدية فى مصر، ممهداً لها بأصولها الفكرية والإبداعية فى الحركة العالمية للفن، موحيا - بشكل ضمنى - بأن للتيار امتدادات مستمرة لن يتوقف فى المستقبل عن بحثها وتمحيصها وتقديمها للقارئ من زاوية رؤيته...

والذى استوقفنى - بين ما استوقفنى - فى هذا الكتاب أن الزميل الناقد له روحه الخاصة المتميزة فى تناوله للفنانين وإبداعاتهم وتقييم تلك الإبداعات، وأن كتاباته لها جاذبيتها المستمرة من جديته وتوتره وحساسيته فى النظر إلى تلك الأعمال بحافز أساسى وهو أن يكون موضوعيا يستهدف الحياد، ونظرة القاضى المجردة بمسلك دقيق يريد تحقيق العدالة فى الحكم على الأمور والأشياء..

ولهذا أرانى بعد أن انتهيت من قراءة الكتاب لا أملك إلا أن أحيى كاتبه الناقد محمد حمزة، الذى سار باحثا بدأب فى مضمار جديد على المكتبة العربية، ممسكا بخيوطه العريضه ليقدم لقارئ هذه السلسلة إضافة جديدة بحق آمل أن تشبع جانبا من نهمنا إلى المعرفة.

«كمال الجويلى»

آفاق الخيال

العمل الفنى ما هو إلا نوع من التحدى.. ونحن فى تفسيرنا له نستند إلى أهدافنا وتجاربنا الخاصة.. ونبث فيه معان نستمد أصولها من أسلوبنا فى الحياة والفكر.. وعلى العموم فإن أى ضرب جديد من الإبداع يترك فينا أثراً حقيقياً، يُعَدُّ من الفن الحديث، بمقدار تأثيره علينا.

فالأعمال الفنية.. أشبه بالذرى العالية التى يعز بلوغها.. إننا لا نتجه إليها مباشرة.. بل نحلق حولها وندور.. كل جيل يراها من زاوية مختلفة وبظرة جديدة مغايرة..

إن دلالة العمل الفنى لاتنتهى.. فالمعنى الذى يحمله لجيل متأخر.. ليس سوى ثمرة ذلك التراث الضخم من التفسيرات المتقدمة.

والعصر الذى نعيشه اليوم.. هو عصر تفسير الإنجازات الثقافية من وجهة النظر الاجتماعية والاقتصادية والسياسية.. ولايمكن لأى عصر أن يدوم.. نتيجة للتغيرات الدائمة والمستمرة.. كما لن يكون له كذلك الرأى الأخير، أو القول الفصل.. بل إنه يفتح آفاقا جديدة.. ويضيف معان مبتكرة مذهلة.

الفن العظيم فى الحقيقة هو الذى يقدم للإنسان تفسيرا للحياة.. يتيح بقدر أكبرمن النجاح مواجهة فوضاها، واضطرابها.. كما يتيح للبشرية أن تنتزع من هذه الحياة معنى أفضل.. ووعيا أعمق بالوجود.

وأخيرا هو فى آن واحد شكل ومضمون، توكيد وخداع، لعب وإيهام، طبيعى ومصطنع، شكلى ولا شكلى، غرضى ولا غرضى، فى نطاق التاريخ وخارج نطاقه، شخصى ومتجاوز للطبيعة الشخصية. أو الذاتية بمعنى أدق.

القسم الأول

ظهور التجريدية وجذورها

تلاشى الشكل والموضوع

فى عصر النهضة اتجهت فنون الرسم والنحت إلى التصوير الدقيق والواقعى للمظاهر الخاصة بالعالم الخارجى. وفى أواخر القرن التاسع عشر بدأت تتخلى الفنون الجميلة عن هذا الغرض.. واستهدف بعض الفنانين تصوير الواقع الذاتى المتعلق بالانفعالات والأحاسيس الخاصة والمشاعر.. ومن هنا نشأ الفن التعبيرى. وكان هناك فنانون آخرون يفضلون اكتشاف الحقيقة الذاتية.. وذلك بتوجيه مزيد من الحساسية الفنية إلى تلك العناصر الملموسة فى انتاجهم.. والتى تعنى التشكيل واللون.

وكان منهج سيزان الذى أثار الاهتمام بإحياء الأنماط الهندسية فى الفن وتحليلها، ضمن تنظيم الشكل واللون فى نموذج جذاب عرف بالفن التكعيبى، والذى لم يترك فنانوه الطبيعة بشكل كامل، بل احتفظوا بها أمامهم، يستلهمون منها موضوعاتهم.. مما جعل صورهم أقوى تصميما وأكثر بساطة، وحلت الألوان البهيجة الأكثر إشراقا مكان الألوان

الكئيبة.. وأفرغ الفنانون فى تلك الصور الرمزية كل موهبتهم، وشعورهم الجمالى.. ومخيلتهم المبدعة.

وفى حوالى العشرينات من هذا القرن طرأ تغيير أساسى على أسلوب الفن التكعيبى، حيث تلاشت الزوايا والمسطحات والخط المستقيم، وأدخل الخط المقوس كأهم عنصر للرسم، وصار الفنان التكعيبى رجل العصر.

وتحت تأثير الحرب العالمية الأولى، اكتملت المقومات الذاتية للمذهب السيريالى، الذى اعتمد على نظريات فرويد فى الوعى واللاوعى والشعور واللاشعور وما وراء الواقع، والتى تقول بأن العقل الباطن يهبنا حقيقة أصدق، كما أوحت أهمية الأحلام فى نظرية فرويد بمادة أساسية فى إنتاج الأدباء والشعراء والفنانين.. وأصبحت الرغبة فى الإدهاش والإثارة والصدمة هى أساس إنتاجهم الذى ازدهر بشكل ملحوظ فيما بين الحربين العالميتين.

وبعد أن وضعت الحرب الثانية أوزارها.. أخذت تتكشف صور إنتاج الفنانين فى العالم.. وتبين أنها تحمل في مجموعها ملامح أخرى متميزة ومشتركة أيضاً.. وكأنها نابعة من مصدر واحد.. وكانت الصفة الغالبة على هذا الإنتاج اللاموضوعية واللاشكلية.. ألا وهو الفن التجريدى.. والذى احتل المكان الأول فى المعارض.. فأصبحت الروح الثورية القوية فى الفن التجريدى أكثر ملاءمة للتعبير عن تلك المرحلة.

فتنظيم الشكل واللون بصورة جذابة يتطلب بلاشك تدريبا خاصا يظهر الحساسية المرهفة.. غير أن الفنان التجريدى يعتمد على النسب

القياسية الملائمة، فبعض تلك القياسات النسبية وعملية الإتزان متصلة أساسا بتكوين الطبيعة وتحكم النمو العضوى بما فى ذلك نمو الجسم البشرى.

يقول هربرت ريد: «استطاع الفنان التجريدى بالتناغم والاتزان وبالقياسات النسبية خلق عوالم صغيرة «Microcosms» والتى تعكس العالم الكبير «Macrocosm» بمعنى أن الفنان يستطيع أن يقف على نظام العالم، إن لم يكن فى ذرة أو حبة رمل، فسيكون ذلك ضمن كتلة من الحجارة، أو ضمن نمط من الألوان.

ويتلاشى الشكل والموضوع كثر النقاد الذين هاجموا الفن التجريدى بضراوة وعلى الأخص السيراليون الذين كانوا يرفضونه بحجة أنه مذهب بيزنطى متزمت، أو مذهب تهربى، إنطلاقى استبدادى، أو فن مجرد وراء الحس، أو فلسفة متعالية تقول بأن اكتشاف الحقيقة يتم بدراسة عملية الفكر، لا عن طريق الخبرة أو المعرفة.

وقصارى القول فإن النقاد يرفضون هذا الفن الجديد على أنه فن خال تماما من الفعالية الاجتماعية. ولاشك بأنه يوجد فى حالات عدة، تبرير سيكولوچى لهذا النقد، وأن الفعالية الخاصة بالمجتمع من حيث افتقارها إلي تنفيذ عملى متعلق بالأهمية الوظيفية للفنان تكون باعثا كافيا، لكن الفن التجريدى لم يكن منعزلا تماما عن الفعالية الإجتماعية. ويمكن أن تكون وظيفته الاجتماعية غير واضحة فى الصور والتماثيل.

ويمكن توجيه ذات النقد للرياضيات البحتة، ولكن لايصل الأمر إلى القول بأن الرياضيات البحتة ليست مفيدة، ومضادة للنشاط الاجتماعى، فالحقيقة أن كثير من نواحي التقدم العظيمة فى الحضارة، إنما ترتبط بعلماء الرياضيات.

إن وظيفة الفن التجريدى تعتبر بالطريقة ذاتها، مع الهندسة المعمارية، والفنون المرتبطة بالصناعة، كحقل للتطبيق العملى الإختبارى، وإن هذه الفنون التجريبية تحتاج لتبريرها الجمالى إلى حساسية عالية مرهفة، فيما يختص بحالات صفاء الشكل، واقتصاد الوسائل، التوافق اللونى، ويمكن لتلك الفنون المعمارية والصناعية أن تستحث وتصقل بأفضل الطرق، بواسطة الإبداع والتصميم والإبتكار، وذلك بفضل تقدير وفهم الأعمال التجريدية «اللاتصويرية» وتذوقها.

التجريد « كمصطلح »

تقع التجريدية كمصطلح جوهرى فى قلب الفن المعاصر، فإذا نظرنا لتعريب كلمة «تجريد» نجد فى مختار الصحاح طبعة عام ١٩٣٨ ص ٩٩، إنها تعنى التعرية من الثياب (والتجرد) التعرى، و«تجرد» للأمر أى جدّ فيه. وفى المعجم العربى الأساسى طبعة عام ١٩٨٩ ص ٢٣٨: جرد تجرُّد، الأمر أو الشىء (فى الفلسفة والفن) انتزع عنصرا من عناصره والتفت إليه وحدّده دون غيره، أو استخرج ذهنيا الماهية بقطع النظر عن تشخيصها الخارجى «والأصل فى عملية التجريد الذهنى راجع إلى قدرة العقل على استخلاص معنى الأشياء الموضوعية المحسوسة من ظواهرها اللامتناهية». و«التجريديه» منسوبة إلى الفن وهو اتجاه حديث لايعتمد على المحاكاة لموضوع معين.

وفى المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية للدكتور ثروت عكاشة ص ٢ «التعبيرية المجردة»: تعبير مرتجل غير ذى وحدة أو موضوع عما يعتلج فى النفس أو يعتمل فى الفؤاد، يجمع ما يتوفر للفنان من عناصر تشكيلية تجريدية دون الإلتزام بشىء ما، ومراعى فيه ما يكون له من أثر فى المشاهد، ومن رواده فاسيلى كاندنسكى.

ويقول الناقد أسعد عرابى[1] كان أفلاطون يشارك العرب كراهيتهم للنقل والتشبيه، وكان يحتقر الفنون فى عصره لأنها تعتمد على التقليد، فالمصنوع الفنى بالنسبة إليه ما هو إلا نسخة مادية تستعيد نموذجها الأعلى فى «عالم المثل المعلقة» وفق المصطلح العربى. وبالتالى فالأثر الفنى ما هو إلا انعكاس ناقص لعالم المعقول فى عالم المحسوس، فشكل المربع سواء على قطعة سيراميك إسلامية أم شكل لوحة للفنان الروسى «مالفيتش». يظل تقليدا لمربع مثالى نموذجى فريد، لايمكن رسمه لأنه لايملك حدودا ولا خطوطا، فهو كيان مربع مطلق ينسحب على شتى أنماط التربيعات الساقطة فى العالم السفلى..

وهكذا فالتجريد فى الذاكرة اللغوية العربية وعلى الأخص من منظور أهل الذوق يحتل أحد شطرى ثنائية «التجريد والتفريد» فالتفريد بمعناه التوحيدى يشترط «وفق تعريف الطوسى وغيره»: «تجريد النفس عن رؤية تأثير الكائنات، وتجريد نسبة الأفعال إلى المخلوقات، وتجريدها عن الهيئات النفسية، وعن الأسماء والصفات وعن رسوم جميع الكائنات».

وهكذا نجد أن مصطلح التجريد فى العربية ألصق مطابقة للمعنى من مرادفه الغربى، ذلك أن الإسلام يقوم فى الأساس عى قاعدة «التنزيه» البصيرى القلبى، وليس على التشبيه العينى الحسى، وخصائص هذه النظرة حضاريا هى التى تجعله يتجنب التشبيه أكثر

---

(١) فى بحثه المقدم فى الندوات الدولية المصاحبة لبينالى القاهرة الرابع وعنوانه «المفردات التشكيلية المتوسطية فى الفن الإسلامى» والمعروف أن أسعد عرابى فنان وناقد لبنانى.



«شعائر الفضاء رقم ٣، ١٩٥٧ للفنان الأمريكي مارك توبي.

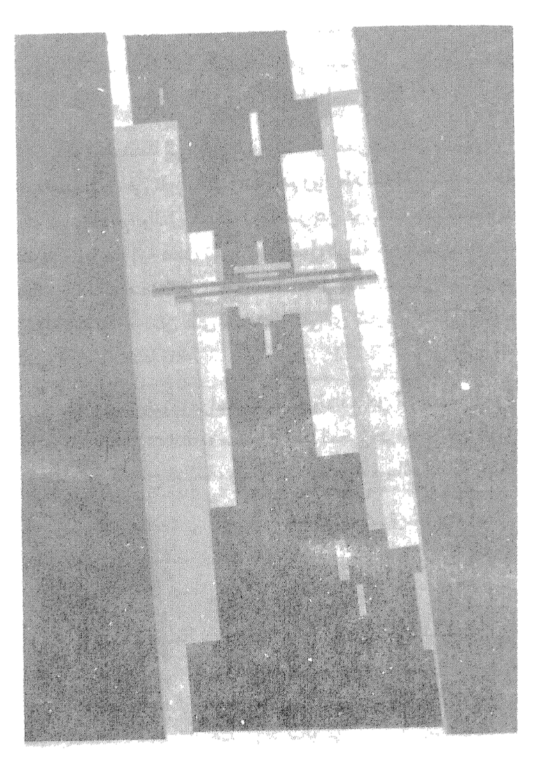
من النهى العقيدى، بل أن «التنزيه» يكاد يكون ذوقا يرجع إلى عصور تسبق الإسلام ويصل إلى عصر اختراع الأبجديات اللاتشبيهية المدعاة بـالـ Ideógremme مثل الخط المسمارى والآرى والنبطى، واختراع الأعداد والأشكال الهندسية الأولى كالمثلث والمربع والدائرة والصليب والهلال والنجمة .. الخ..

لقد تحولت كلمة «Abstraction» إلى موضوع شقاق بسبب أخذها بظاهر معناها، وما احتمله استيرادها الغائم من تحريف وتأويل جرد التجريد من قوامه الروحى، وسلخ عنه منظوره الأساسى الذى يطمح إلى سبر الأسرار الباطنة فى الوجود المادى للون ، والخط، والشكل، وترجع الاختلافات «السيمانتيكية» بين الكلمتين إلى الفروق الحضارية والثقافية التى تتراكم خلف المصطلحين اللاتينى والعربى، وهذا يعنى أنه لايمكن سبر هذا التباين ـ مهما بلغت درجة حساسيته ـ إلا بالتعرض للفروق الفكرية والفلسفية التى تشكل أرضية المفردتين.

وإن المصطلح الأشد أمانة وصلاحية والذى كان يلح عليه الفنانون التجريديون (فى بداية القرن) هو «Concrete» أى الفن المحدد أو المؤكد أو المسنَد[1] ذلك أن هذا التعبير يلامس خصوصية المادة التشكيلية وماهيتها الصرفة وبكارتها النوعية، بمعزل عما تمثله من تعيينات مستمدة من الذاكرة المرئية (مع اختلاف درجات المطابقة) .

---

(١) (عينى: دال على شئ مدرك بالحواس)



«تحت بارز رقم٢، ١٩٢٦ للفنانة ألياشاشنيك (١٩٠٢ ـ ١٩٢٩) فن السويرماتيزم

ولعله من الجدير بالذكر أن مصطلح التجريد كان قد استعير لأول مرة من الفلسفة الألمانية لاستخدامه فى الميدان الفنى من قبل عالم الجمال «فرنجر» Warringer، وكان ذلك ابتداء من عام ١٩٠٨.

فإذا ما احتكمنا إلى رأى الفنان والحفار المعروف «ميشيل سوفور» المختص الأول فى تاريخ التجريد، وأهم رواد طلائعه، وعضو جماعة «الدائرة والمربع» والذى عرف وعاصر عن قرب أعمدة التجريد الغربى، ويرجع إليه فضل تشييد أهم وأشمل دراسة عن التجريد... فإنه يؤكد تفضيله لمصطلح «Concrete»، لأنه يحفظ التصوير من كل ما يشوبه باعتباره «الفن الذى لايشتمل على أى إشارة أو تذكير بالواقع حتى لو كان منطلقا منه».

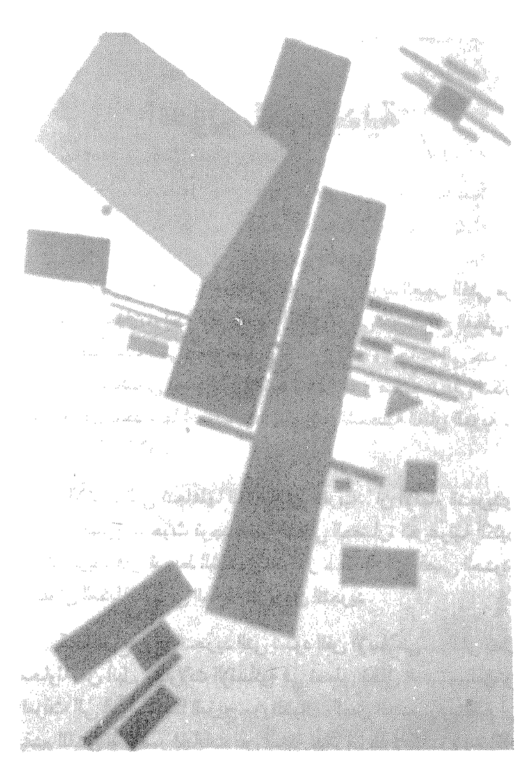
ولكن «سوفور» يراجع نفسه ويدافع عن المصطلح الدارج «التجريد» «Abseraction» معتبراً أن هذا المعنى قد صحح عن طريق الاستخدام والشروح الدائمة، وبذلك فهو يعتبر المصطلح الشائع بمثابة الأمر الواقع.

أصول التجريدية

العملية التجريدية أبعد ما تكون عن تجريد العمل الفنى من شخصية الفنان.. إنها فقط تزيل القناع الحسى عن الواقع الفعلى.. وتعنى أيضاً سلب الشيء من صفاته التصويرية،، وإرجاعه إلى جذوره الأصلية.. وبالتالى يصبح الفن التجريدى غير معتمد على أشكال الطبيعة، بل يأخذ منها أصولها.. وبذلك يتيح لشخصية الفنان الحرية .. والتألق.. والانطلاق.

والأشياء التى تتجاهلها الغالبية فى الغرب.. أن الإلهام التجريدى مصدره الشرق.. حيث توجد أصوله، ففى الحضارة الفرعونية الكثير من التجريد، فإن تبسيط الشكل واختصار خطوطه إلى أقصى الحدود، والنقوش المكملة هى فى الحقيقة جزء من التجريد.

كما تتبع روح التجريد التى تسود الفن الإسلامى.. والتى تمثل محاولة من أنبل محاولات الإنسانية فى تخطى نطاق الحدث والعرض المؤقت إلى الدوام.. هذا المزيج من الخيال والحس الهندسى يستطيع أن يقدم للفنان المعاصر إجابات عن أسئلة حائرة وحلولا كثيرة لمشاكله الشكلية.



،الداينميك ١٩١٦، للفنان الدوس كازمير ميلفتش

وحينما جاء «كاندنسكى» فى رحلته إلى المنطقة العربية.. اتصل اتصالا مباشرا بفنوننا وتراثنا.. وتعمق فى روائعها.. وعندما ذهب بول كيلى إلى تونس ثم زار مصر، كان لهذه الرحلة الأثر الكبير على فنه.

والمدقق فى الرسومات الهندسية التى شكّلها الفنان خلال العصور الإسلامية فى صناعة زخارف الحوائط والأقبية والأرضيات وألوانها، يرى أنها تحمل فى طياتها إرهاصات الفنون البصرية (Optical Art) .. التى تتمثل فى المساحات الهندسية واستخدام اللون كوسيلة لإثراء الحاسة البصرية وأثر تغيير النور فيها.. وهذا ما أخذه «فاساريللى» وطوره فى أشكاله وألوانه.

والحقيقة أن الفن الإسلامى لم يقدم الفنون التجريدية بشكلها المطلق ولكنه قام ببنائها داخل استخداماته الاجتماعية ولم يفكر مطلقا فى عمل لوحة أو تمثال تجريدى ليوضع فى المتاحف.

التجريدية كمذهب معاصر

الفن بصفة عامة لايخلو من التجريد، ولكن نسبته تتفاوت من فن إلى آخر، فالفن الفرعونى أشد تجريدا من الفن الإغريقى، أما الفن الإسلامى فهو أكثر تجريدا من الإثنين.

والتجريدية الحديثة أعطت الحق للفنان المعاصر فى الانطلاق إلى آفاق أوسع.. وقد عرف أولئك الفنانون الذين آثروا الحرية دون أن يترددوا فى التهور واللامبالاة - عرفوا كيف يتحملون مسئولية استخدام هذه الحرية، لإثراء التراث الإنسانى.. حيث أن التجريد المطلق أو الخالص.. لم يظهر واضحا فى فن الرسم الملون والنحت إلا فى أوائل القرن العشرين.

وهناك اتجاهان مختلفان فى ميدان التجريد المعاصر.

الأول: يتخذ من التجريد سبيلا إلى صفاء الشكل وحبكة التكوين وهو ما يعرف «بالتجريد الهندسى» الذى كان الفضل للتكعيبية التحليلية



: إعلانات معرض جماعة «الفارس الأزرق» صممه الفنان «فاسيلى كاندنسكى» عام ١٩١١

فى الاهتمام بإحيائه.. والذى تمادى فى اتجاه الاهتمام بالبناء المعمارى للشكل، إلى حد الاستغناء كلية عن الأشكال الطبيعية، والاقتصار فى التصميم على الخطوط المستقيمة والزوايا القائمة فى أول الأمر.. كما اقترنت تلك الحركة بنزعة صوفية بعيدا عن كل ما هو عاطفى أو حسى، واكتفت بالجوهر التناغمى الصافى.. الذى يوحى بالوئام والسلام الشامل، الذى ينبغى أن يرفرف على مدينة المستقبل.

أما الثانى: فكان فنا تجريديا صرفا.. فهو لاموضوعى «Non Objectivism» لا شكلى «Art imformal» كما كان يطلق عليه البعض.. فهو لايرتكز على الطبيعة كما فعل التكعيبيون فى تقطيع أوصالها وتفتيتها و تصويرها حسب مخيلتهم، ولكن هؤلاء التجريديون رفضوا الالتجاء إلى الطبيعة وانصب اهتمامهم على التعبير عن خلجات النفس، وانصرافهم عن الاهتمام «بهندسية» اللوحة بمعناها التقليدى.. فهم يعالجون المادة التصويرية مباشرة، وينفخ كل فنان من روحه حتى تتخذ بنية عضوية «فالمادة» هنا هى اللون، ليس من حيث هو «زينة» أو «وسيلة» تلوين للأشكال، وإنما من حيث هو قوام ذو كثافة، وطاقة، وتضاريس، يشكلها فى صورة «معادلة» موضوعية لاحساساته ونبضاته والهاماته.

ومن ناحية أخرى يقول الناقد الفرنسى «بيير فرانكستيل Pierre Francastel فى كتابه عن الفن والتقنية فى القرنين لنشأة الفن التجريدى عموما، موازيا لطريقتين فنيتين: واحدة «تجعل الفن ميدان الحدس» وأخرى تعمل على «توالد الأشكال: وهذا ما كنت أعنيه بالتجريد التعبيرى (العفوى) والتجريد الهندسى (التصميمى)..

كما أن الأساليب التجريدية مثل التجريد الغنائى Lyrique Abstractوالتبقيعية Tachisme، والفن اللاشكلى Informal Art، وطريقة جاكسون بولوك المسماه Action Paintingالتلوين الحركى العفوى.. فكلها تندرج تحت مسمى «التعبيرية التجريدية».. ميدان الحدس.

أما صور التشكيل الحديث New plasticimse، والفن البصرى Optic Art, والبنائية Constructivisme وغيرها.. فتدخل تحت مسمى التجريد الهندسى (التصميمى) الذى يعمل على توالد الأشكال Geometrique Abstractوالذى يعتمد فى بنائه على المستطيل والدائرة والمثلث والخطوط المتقاطعة.

ولم يقتصر الميل إلى التجريد على الرسم الملون فقط، بل عاد أيضاً على شقيقة فن النحت، الذى لم يختلف فى أساسه عن فن الرسم الملون، غير أن النحت كانت له أبعاده الثلاثة، بدلا من البعدين (الطول والعرض) وبدلا من التلوين فى الرسم، اتخذ النحاتون مسطحات أعمالهم النحتية فى تجسيد ملمس جديد.. إلى جانب اكتشافهم لمواد وخامات مستحدثة قاموا بتجسيدها.

وبعد تطوير علوم الطباعة وابتكار تقنيات جديدة واكتشاف مواد كيميائية زائدة الحساسية فى فن الجرافيك، أصبح فنانوه أكثر تجريدا، باستخدامهم تلك الخامات والأدوات التى كفلت لهم التجريد والحداثة فى المساحة والشكل واللون.

الهامات النور

ظهـرت بشـائر الفن التـجـريدى فى أوائل عـام ١٩١٠ فى بلاد
ـمال الأوروبى هولندا، ألمانيـا، روسيـا، وذلك غـيـر جـمـاعـة فنانى
كعبات الصغيرة التى تكونت فى باريس، وزاد نشاط هؤلاء الفنانين
يـجة الاتصالات المستمرة فيما بينهم، وإقامة الصداقات، والتعرف
ى إنتاج أترابهم أولا بأول.

وكـان الشكل المبكر للفن الهندسى التـجـريدى يتـمـثل فـى بعض
ور جماعة الأورفيوس «Orphism»[١] وخصوصا فى أعمال روبرت

) (جماعة الأورفيوس Orphism ويرجع أسمها للأسطورة الاغريقية القديمة، وهى حركة فنية حديثة تكونت فى فرنسا من الفنانين روبرت ديلونى الفرنسى Robert Delauny، والتـشـيكى فرانك كـوبكا Frank Kopka ومـورجـان روسل Morgan Russel، واس . مكدونـالد S. Mac-donald، وسونيا تيرك Sonia Terk والثلاثة الأخيرون أمريكيون.

وكانت تلك الجماعة تهتم بالتوافقات اللونية فى حركتها، وتحرير اللون من الشكل وكانت على اتصال بـجماعة «الفارس الأزرق» التجريدية، وقد أرسل كاندبينسكى عام ١٩١١ خطاباً إلى ديلونى بدعوته لعرض أعماله فى معرض جماعة الفارس الأزرق عام ١٩١٢ حيث عرض ثلاث لوحات.

ديلونى (١٨٨٥ ـ ١٩٤١) التى رسمها عام ١٩١١ وسماها «النوافذ المتزامنة»، وأيضاً فى لوحة «اسطوانة نيوتن» للفنان فرانك كوبكا المولود فى تشيكوسلوفاكيا السابقة (عام ١٨٧١) أحد أعضاء الجماعة.. والذين كانت أغلب أعمالهم تجريدية خالصة.

وفى مدينة موسكو قام ميشيل لارينوف (١٨٨١ ـ ١٩٤٠) Michel Larionove بابتكار أسلوب جديد فى الرسم الملون عام ١٩٠٩ أطلق عليه اسم «رايونزم» Rayonnism ويعتمد أساساً على اختراق الأشعة الضوئية لديناميكية الشكل والتى أوحتها له عدة طرق من المدرسة المستقبلية Futurism الذى كان يسير على منوالها عندما كان يعيش فى باريس.

ويرجع هذان الأسلوبان إلى الأشكال الهندسية التجريدية الأولى ولم يؤخذ بالفن الهندسى Supermtism الذى حاول فنانوه أن يجردوا أعمالهم إلى درجة كبيرة وإلى جعل أشكالهم هندسية خالصة إلا بعد اكتشاف المربع.

وكان الفنان الروسى كازمير ميلفتش (١٨٧٨ ـ ١٩٢٥) Kasimir Melevich .. هو أول من حاول تلخيص الفن ورده إلى أساسه بتصوير بعض الدوائر والمربعات على خلفية مستطيلة، وكان الشعور الذى أوحى بهذه الصور.. فى غالبه من الجمال المنبعث من تنظيم الأشكال البسيطة وجمال تركيبها، وبلغت حركة «السوبر ماتيزم» أقصاها فى الفن التجريدى الهندسى عام ١٩١٨ عندما صور «ميلفتش» صورته المشهورة «أبيض على أبيض» وفيها رسم مربعا أبيضاً رسم داخله مربعاً آخر أبيض قليل الاختلاف، غاية فى البساطة أضفت شكلا بهيجاً

سحريا على الصورة .. المربع الأصغر فيها متداخل فى المربع الأكبر فى وضع جمالى متناسق .. ذى خطوط دافئة وباردة توحى بالشعور بأن فى الصورة ما يزيد عن مربع مشغول.

وبلغ الفن الهندسى المبسط فى مربعات «ميلفتش» نهايته المنطقية، وبالرغم من ذلك استطاع الفن الهندسى مواصلة السير .. إلى أن صعد إلى ما يقرب من السحر فى خطوطه المتقاطعة المتشابكة، وصار فنا معقداً بعد أن أبدع فيه الفنان موندريان أعماله ذات الجمال الصرف بالنسبة للاتجاه التجريدى الهندسى.

وهنا نتعرض لأهم ثلاثة من الأساتذة الكبار فى الفن التجريدى فنتعرف من خلالهم على تطور وتاريخ هذا الفن وأنماطه من التجريد الهندسى. والتعبيرية التجريدية .. وما بينهما.

فاسيلى كاندنسكى

(١٨٦٦ - ١٩٤٤)

مخترع الجمال الخالص

«من الواضح ان اختيار الموضوع او الشئ المرسوم هو أحد عناصر التناغم التشكيلى التى يجب أن يتحدد أساساً من خلال تناظرها مع ذبذبات الروح الإنسانية» .

«كاندنسكى»

كان لفاسيلى كاندنسكى Wassily Kandinsky فى نزعته الصوفية دور هام فى تاريخ الفن، والذى يرجع بالأخص إلى بحوثه فى فلسفة الفن التى نشرها قبل الحرب العالمية الأولى، وتحدث فيها عن فن ينبعث من «ضرورة باطنة» ويصوغ الأشكال والألوان فى ذاتها، وبدون



«تكوين» ١٩٣٩ للفنان فاسيلى كاندنسكى

الرجوع إلى الصورة المادية - أى صور الطبيعة - رموزا موضوعية تعبر عن العاطفة الكامنة فى قلب الإنسان.

فى عام ١٩١٠ عندما كتب كاندنسكى رسالته حول «الروحانية فى الفن» التى لم تنشر حتى عام ١٩١٢ - ميز فيها بوضوح المراحل المتطورة التى أفضت به إلى «اللاموضوعية» بين ثلاث منابع مختلفة من منابع الوحى هى:

١ - وقع العالم الخارجى المباشر فى نفوسنا وهو تأثر مباشر Impression بالطبيعة ويتجلى فى شكل تصويرى خالص.

٢ - التعبير التلقائى، اللاشعورى فى الغالب، ذو طبيعة باطنة لامادية «روحانية» وهذا هو الارتجال "Improvisatiom" .

٣ ـ التعبير عن شعور باطنى يتكون على مهل، وهنا يقوم العقل والإدراك والتصميم بالدور الأكبر، ولاينبغي ظهور أى شيء من ذلك فى الأثر الفنى، فلا يبقى سوى العاطفة والشعور، هذا هو «التكوين» "Copaosition".

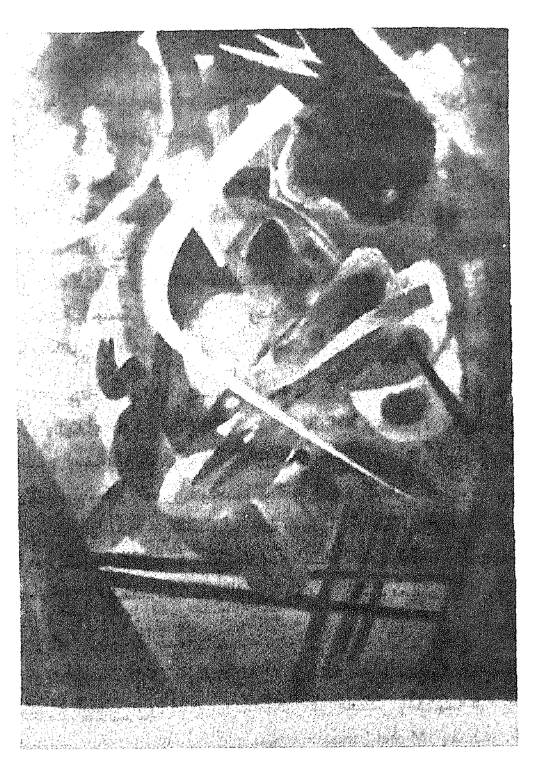
كانت تلك الكلمات نبوءة بالاتجاهات الرئيسية للفن المعاصر وهى التى ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية، ومحور اهتمامنا حتى الآن.

وقد حذرنا كاندنسكى فى الجزء النظرى من رسالته تلك من خطرين وقع فيهما الكثير من الفنانين، الخطر الأول: هو الاستخدام التجريدى الكامل للألوان فى شكل هندسى (الذى حول الصورة إلى مجرد زخرفة سطحية وتنسيق زخرفى محض)، أما الخطر الثانى: فقد تكرر وقوع الفنانين فيه وهو التوسع فى استعمال الألوان الغريبة فى الأشكال التجريدية، وهذا (خطر التخيل الضحل)..

ويشير كاندنسكى: إلى أننا نجتاز عصرا من أخصب العصور فى تاريخ الفن وأن هذا لا غناء عنه هو نوع من الفن يخاطب الروح أكثر مما يخاطب العقل. اشكال تنبثق من اللوحة دون اشعار وليست تركيبات هندسية واضحة، مثل هذه «التركيبات الخفيفة» قد تتكون من أشكال عشوائية فى ظاهرها، دون علاقة ظاهرة، غير أن الغيبة الظاهرة لمثل هذه العلاقة، إنما هى الدليل عن وجودها الباطنى، والذى يبدو ظاهرة مفتقرة إلى التماسك، قد يعبر عن انسجام باطنى.. تلك الأشكال التى تبدو مترابطة «نوعا ما»، هى فى الحقيقة متماسكة بدقة شديدة ويختتم كاندنسكى قوله: فى هذا الاتجاه يكمن مستقبل بنية الرسم.

فاسيلى كاندنسكى من أصل روسى، ترك التدريس بالجامعة فى سن الثلاثين ليتفرغ للفن، وبعد اتمامه دراسته الفنية فى ميونخ، أكثر من السفر، وبعد حلول القرن العشرين، اتصل اتصالا وثيقاً بالفنانين فى هولندا، بلچيكا، ألمانيا، روسيا وفرنسا.. وتأثر لفترة بفن الوحشيين أو بعبارة أخرى قام بدراسات تعبيرية للمناظر الطبيعية ومشاهد الشارع، اتسمت كلها بالقوة فى المعالجة والعنف فى اللون، وتدرجت أعماله بعد ذلك فى التبسيط تلاشت التفاصيل، ولم يخل فنه من تأثير الطبيعة إلى أن بلغ عام ١٩١٢، حيث أننا لم نستطع أن نميز إلا على نحو غامض بين شكل شجرة أو صخرة، أو مبنى فى تكوينات ليست تكعيبية.. ولكنها تجريد خالص.

واستطاع كاندنسكى عام ١٩١٣ من رسم صورته المشهورة - بحرية وتصميم تجريدى خالص - التى لم يصور مثلها من قبل «ارتجال رقم ٣٠» «Improvisation 30» ونظراً لحرية الفنان فى التعبير عن إحساساته الشخصية، وعدم اهتمامه بأى قاعدة أو قانون، فالحرى أن توصف تلك اللوحة بالتعبيرية التجريدية «Abstract Expressionism» وإذا درسنا لوحة «ارتجال ٣٠» عن كثب وخصوصاً ألوانها.. فإننا نرى أن الأمر لم يكن عبثاً فى وضع الألوان بدون عناية، أو شكل، أو هدف، بل نرى أن كل لمسة فرشاة، وكل لون فى مكانه المحدد، وأن كل مسطح وكل قيمة سادها التناسق، وأن جميع العناصر مشتركة.. تؤدى أخيراً إلى رسم صورة موحدة وجذابة لاعتبارها تصميما فى حد ذاتها.. وتعد تلك المرحلة الأولى فى تطور فن كاندنسكى التى تميزت بتصميماته التجريدية لأشكاله التعبيرية، على الرغم من ميل تصويره إلى أسلوب الوحشيين «Fauvism»، فإن ميوله للرسم تجعله يضع كل خط وكل نقطة من اللون فى مكانها المناسب.



«القرية البيضاء» ١٩٢٠ للفنان فاسيلى كاندنسكى

إن اختراق كاندنسكى لمجال التصوير اللاموضوعى، يُعَدُّ حدثا على نحو يمكن اعتباره مفاجئاً، فالتجريد المتزايد فى مناظره الطبيعية وتكويناته للأشخاص لا يؤديها بصورة مباشرة، وكذلك تحريره للون ودرجاته من المعنى الوصفى.

إن نشاط كاندنسكى المتوهج لم ينطفئ لحظة دراسته الفن عام ١٨٩٦ وتركه مهنة الأستاذ الجامعى فى القانون والتشريع، ومساهمته بالاشتراك فى معرض صالون الخريف فى باريس أعوام ١٩٠٤، ١٩٠٦، ١٩٠٧، وأقامته «اتحاد الفنانين الجدد» عام ١٩٠٩ بمعاونة صديقة يولينسكى «Jowlensky» وكان كتاب «الروحانية فى الفن» من أهم الكتب أثراً وأهمية عن الكثير من الكتب التى تكلمت عن الفن.

وافتتح عام ١٩١١ هو والفنان «فرانز مارك «F. Mark» المعرض الأول لجماعة الفارس الأزرق «The blue Rider» كما قدم الاثنان أيضاً «البوم الجماعة» واشترك فى معارضها بعد ذلك بول كلى، وكامبيندنك وبولينسكى وآخرون. وعندما اندلعت الحرب العالمية الأولى أغلقت الجماعة أبوابها ورجع كاندنسكى إلى روسيا ليلعب دورا قيادياً هاما فى تطوير تدريس الفن هناك.. حيث عين استاذاً بمدرسة الفنون الجميلة عام ١٩١٨، فمديرا لمتحف الثقافة الفنية ١٩١٩، ثم أسس أكاديمية الفنون عام ١٩٢١.

وفى تلك الفترة أخذت التجريدية عنده طابعا هندسيا.. نتيجة اتصاله المباشر بروادها فى روسيا (كازمير مليفتش ومذهبه السوبر ماتى «Sapermatism»، ولاريدوف «Michel Larinov» ومذهبه الرايونيزم «Rayonnism» وتاتلان والبنائية «Constructivism»، وال

ليسيتزكى «EL Lissitzky» وزودشنكو واللاموضوعية «Non Objective» واعتمدت تلك المرحلة الثانية على الخطوط المستقيمة والأقواس فى توازن متكامل وخير مثل لتلك المرحلة لوحاته «دوائر متعددة الدروب» وخصوصاً تكوين رقم ١ التى رسمها ١٩٢١.

وعاد ١٩٢١ إلى ألمانيا ليصبح عضوا لهيئة التدريس بمدرسة الباوهاوس Bauhaus التى كان يتزعمها فالتر جروبيوس Waltar Gropius فى مدينة فيمار، ثم انتقل مع المدرسة إلى ديو ١٩٢٥ حيث أصبح مؤلفه «النقطة والخط على السطح» أحد الكتب الدراسية الهامة فى الباوهاوس.

وكون كاندنسكى بمشاركة الفنانين الثلاثة بول كلى، وفنينجر "Feininger" ويولينسكى "Jawlensky" جماعة الاربعة الزرق "Blue Four" عام ١٩٢١ .. وقام أثناء إقامته فى المانيا بعدة رحلات الى الشرق الأوسط عام ١٩٣١ حيث زار مصر وسوريا وفلسطين، وبعد أن أغلق «هتلر» مدرسة الباوهاوس عام ١٩٣٣، ذهب كاندنسكى إلى فرنسا وعاش هناك فى منطقة مجاورة لباريس «Neuilly - sur - seine» ليصبح القوة الدافعة الهامة للمدرسة الفرنسية.

وأخذ ينتج فى تلك المرحلة أعماله المتميزة فى حبكة التصميم الخطوط والألوان المنغمة وعلى هدى تقدم فنه، أصبح كاندنسكى استاذا وفنانا منظرا، فقد درس درسا عميقا الأوضاع المتناسقة للنقط والخطوط والمسطحات، وتحليل الألوان عند أدائه التصميم، وكان فى استطاعته إنتاج التصميم كنوع من الخط الجميل، ويقال علي مر السنين أن صوره تحولت من صور ملونة إلى صور مرسومة، أى أنها ازدادت رسما أكثر

من التلوين. تلك كانت مرحلته الفنية الثالثة وتمثلها بوضوح لوحته «حركة متزنة» التى رسمها عام ١٩٣٥ .

وقد حذر كاندنسكى الفنانين من أن تحقيق علاقة موضوعية فى الرسم ليس بالأمر السهل، فإن ذلك يتطلب تعاون «عوامل معقولة» ويعنى بتلك العوامل معرفة موضوعية بالصنعة والتقنية العالية، وإننا لانحتاج للقول، بأن كاندنسكى نفسه كان فنانا متمكنا من كل الجوانب العملية لصناعة الصورة.. ويعتبر أن الرسم فى حد ذاته حصيلة من التدريس المنظم والمثابرة فى تحصيل التقنية، والتحكم فى الصنعة والمهارة الفنية.

ولدرايته الواعية ومهاراته الفائقة، وعلمه وغزارة ثقافته بالإضافة إلى حساسيته المرهفة بالجمال، وربما بسبب شعوره بالحركة والدراما، صارت صوره تنبض بالحيوية.. لقد كان كاندنسكى مخترعا فى عالم الجمال الخالص بالإضافة إلى لمسته السحرية الروحية.

بيت موندريان
١٨٧٢ - ١٩٤٤
مهندس الشكل المطلق

لقد وجدت أن الزوايا القائمة هى أفضل وصلة، وأن تناسق مسافاتها قد يفضى إلى حرة حية»

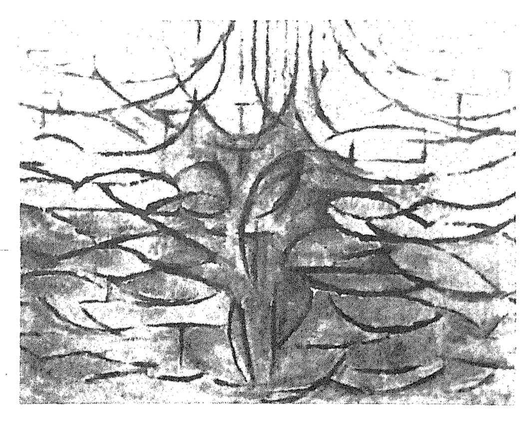
«موندريان»

كان أحد رواد الفن التجريدى المتميز بالهندسة الجادة الصادقة بيت موندريان Piet Mondrian .. لقد تجنب فى صوره الخط المنحنى والإيهام بالبعد، وابتعد تماما عن اللمسات التأثيرية بفرشاته.. واللعب بالملمس.. فاللوحة عنده فراغ مسطح أملس، والخطوط والأشكال والألوان التى تجرى فوقها، هى التشكيل الفنى المخاطب للعقل، هى المادة الوسيطة التى تثير الأحاسيس والمشاعر، والتى تستمد كيانها الميتافيزيقى من الأوضاع الطبيعية المحيطة، وكل ما فى الوجود من

علاقات يود لها موندريان أن تنعكس فى فنه، علاقات ديناميكية تعبر عن التماثل والاتزان، الزائد والناقص، الأفقى والرأسى، السالب والموجب، التى يعتبرها مظهراً عاطفياً يساعد عن طريق تفتيت الشكل الهندسى فى البحث عن سر الحياة.

غير أن الإنسان إبن المكان كما هو ابن الزمان، لذا كان فن موندريان البادى فى الفراغ المسطح - مليئاً بالقنوات والسدود المتوازنة والمتعامدة، المتقاطعة والمتقابلة، فى الأراضى الواطئة المنبسطة هولندا - المكونة ببساطة من سطحين لانهائيين، الأرض والسماء، يلتقيان هناك فى زاوية قائمة. إنها واجهات المبانى الهولندية الملونة ذات العروق الخشبية النابضة المصطفة على جنبات قنوات امستردام، المنعكسة أشكالها وألوانها المتعددة على صفحة الماء الرقراق.. لتكون فى النهاية صورا تجريدية خلابة.. تهيأت له وتخيلها وأوحت لموندريان بعالمه الروحى الخصيب.. فهو لم يرسم عالما بعيداً ولكنه أبدع المجهول القابع بين وجدانه. ليظهر أخيراً للرائى ما بين المعلوم والمألوف واللامرئى.

ولد بيت موندريان فى «أمرسفوت» بهولندا عام ١٨٧٢، وبدأ دراسته الفنية عام ١٨٩٢ بأكاديمية أمستردام، واضطر للعيش من عمل الرسومات العلمية ونسخ صور المتاحف، وقد شغف بالمناظر الطبيعية التى كان يعيد رسمها فى نفس الزوايا المرة تلو المرة.. فى أسلوب رصين وألوان رقيقة تغلب عليها الرماديات القاتمة والأخضر المعتم.. وعاش طويلا بين الفلاحين، وقرأ كثيراً عن علوم الدين، واستغرق مدة من الزمن فى تأملات صوفية، جعلته يفضل رسم وتلوين طواحين الهواء والمساكن المهجورة، والأشجار المنفردة فى ألوان أرجوانية



«شجرة التفاح» ١٩١٢ للفنان بيت موندريان

الهواء والمساكن المهجورة، والأشجار المنفردة فى ألوان أرجوانية ورمادية.. وفى عام ١٩٠٨ بهرته مناظر الفنان الأسبانى الشهير جويا (١٧٤٦ ـ ١٨٢٨)، فأخذت ألوانه تتفتح مثل الزهور، وبدأت تنقشع سحابة الكآبة عن أعماله.

وتأثر موندريان خلال الفترة التى أقامها فى باريس (١٩١١ ـ ١٩١٤) بالمدرسة التكعيبية ومرحلتها التحليلية، وبدأ برسم لوحات تجريدية مشتقة من الطبيعة، معتمدا على الخطوط الرأسية والأفقية، مائلة ومنحنية، متقابلة أو متشابكة زوايا قائمة، فى حرية تعارضها وتقابلها فى تصميم هندسى محكم، ويمثل تلك المرحلة بوضوح لوحته «شجرة التفاح المزهرة» التى رسمها عام ١٩١٢.. تلك

المرحلة التى أطلق عليها بعض النقاد «السالب والموجب أو الزائد والناقص» «Plus and Minus».

وقبل نشوب الحرب العالمية الأولى بأسبوعين رجع موندريان إلى هولندا، ليرسم بدون انقطاع مناظر البحر وواجهات الكاتدرائيات التي كان يخرج منها دائما بتكوينات من الخطوط الافقية والرأسية•• كانت فى مجموعها مدخلا لنزعته الجديدة التى أعلن اكتشافها عام ١٩٢٠ وهى «التشكيلية الحديثة» Neo plasticism «.

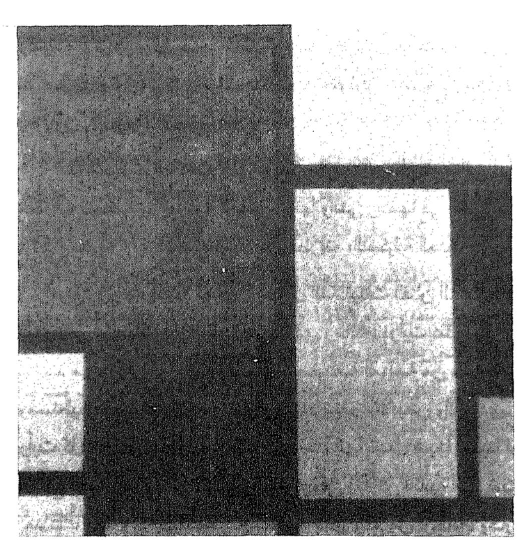
وفى هولندا اتصل بصديقه الفنان المعمارى ثيوفان دويزبورج (١٨٨٣- ١٩٣١)(١) وأسسا معا جماعة الأسلوب(٢)، كما أصدرا معا مجلة تحمل نفس الاسم، نشر فيها موندريان فى الفترة بين ١٩١٧- ١٩٢٨ أبحاثا مطولة، تعتبر حجر الزاوية فى فلسفة الفن التجريدى، ضمنها آراءه فى «الشكل الوظيفى والتوحيد بين الفن وكمال النفع» وكان لها أثر فى تطوير فنون العمارة والتصميم الصناعى.

وبدأ موندريان فى خوض تجربته «التشكيلية الحديثة» التى تعتمد على الفن الهندسى اللاموضوعى، وثيق الصلة بالمفاهيم الرياضية،

---

(١) ثيوفان ديزبورج «Theo Van Doesburg» فنان ومهندس ومن أهم منجزاتة ايجاد علاقة بين لوكوربوازيه الفرنسى وجروبيوس الألمانى وكان له تاثير قوى على مدرسة الباوهاوس وجماعة «الأسلوب».

(٢) جماعة الاسلوب «the style» اسسها موند ريان وديزبورج عام ١٩١٧ فى بلدة لايدن من الفنانين الهولنديين، منهم اود «Oud» وفان ديرليك «Van der leck» وآخرون، وكانت تشغلهم العلاقة بين الرسم الملون والعمارة وتركت بصمات هامة بين الرسامين والمثالين من جهة وهندسة العمار والصناعة من جهة اخرى، والعنصران الجديران بالملاحظة، اهتمام تلك الجماعة بالمستطيل كشكل رئيسى والالوان الثلاثة الرئيسية التى طبقوها على جميع الفنون وبالاضافة الى تاثيرها الجوهرى على أساليب الفنون الصناعية، وكان لها تاثيرها أيضا على الأفلام التجريبية



«تكوين» ١٩٢١ للفنان بيت موندريان

وفى بيانه الذى نشره فى باريس عام ١٩٢٠ تنبأ فى نظريته الفنية عما سيحدث فى المستقبل من تطوير لأساليب العمارة والنحت والتى تحققت بعد ذلك فعلا.

وبعد اختلافه مع ديزبورج عام ١٩٢٥ .. عاد ثانية إلى باريس عام ١٩٢٩ وعاش فى مرسمه حياة جافة. مجرياً.. ومختبراً ومكرراً

رسومه الأفقية والرأسية كعادته القديمة مستخدما الخطوط السوداء للفصل بين المربعات والمستطيلات ذات الألوان الثلاثة الأساسية (الأزرق ـ الأحمر ـ الأصفر).

هذا الأسلوب الهندسي الذي يركز على الاتصال الجمالي بين مختلف المسطحات بما فيه الخطوط ذاتها والتي رسمها في الفترة من ١٩٢٩ حتى ١٩٣٢ لتوضح بشكل عام نظريته «التشكيلية الحديثة».

ولقد زار مرسمه بباريس خلال الثلاثينات الفنان التجريدي البريطاني بن نكلسون[1] وكتب في إحدى رسائله: «رأيت على جدران مرسم موندريان في باريس لوحاته المختلفة المؤلفة من مربعات ومستطيلات ملونة بالأحمر والأزرق والأصفر والأبيض والرمادي.. رأيت كل ما كان غارقا فيه منذ ٢٥ عاما، إنها تحمل شيئاً جديداً لم استطع فهمه وإدراكه في زيارتي الأولى، وفي زيارتي الثانية التي تمت بعد ذلك بسنة واحدة، أحسست بالضياء الذي يشع من لوحاته، وكان جزء من ذلك الإحساس الجميل يتولد عبر حديثه. ولحظات الصمت التي كانت تكتنفه.. اذكر ذلك.».

---

(١) بن نكلسون «Ben Nicholson» (١٨٩٤) ابن السير ويليام نكلسون وهو فنان بريطاني تجريدي تزعم هذا المجال من الفن الحديث في بريطانيا. بدأ كفنان تأثري. وأخذ الشكل يختفي بالتدريج من لوحاته، كما كف عن استعمال الألوان واكتفى بالأبيض والرمادي، تاركا درجات دقيقة بينهما.. كما استخدم مختلف النظريات التكعيبية وما بعد التكعيبية من وجهة نظر تجريبية خالصة (كما فعلت جماعة الأسلوب) واعتمدت أسهامات نكلسون الخاصة على حساسية غير محدودة ورهافة ميزت صوره التجريدية.

ومن الملاحظ أن اللوحات التى انكب على رسمها.. كأنه يبحث عن شىء داخلها.. قلما يبيعها أو يعرضها، غير أن أفكاره أخذت تنتشر، واستأثرت بها مجموعة من طليعة الفنانين فى ذلك العصر فى مقدمتهم ليجيه، وأوزنفان، لوكوربوزيه، جروبيوس حيث شارك بعضهم فى تكوين «جماعة الإبداع التجريدى» «Abstract creation Group». كما كان لآرائه فضل كبير على فنانى الباوهاوس فى ألمانيا.

وعندما اشتم موندريان رائحة الحرب مرة ثانية.. ترك باريس وذهب إلى لندن عام ١٩٣٨ وتعرف على الفنانين المجددين، منهم المثالة التجريدية البريطانية باربارا هيبورث، والمثال الروسى الأصل نيوم جابو الذى أدخل علم الحركة فى مجسماته، كما توطدت صداقته مع نيكلسون الذى عرفه فى باريس.

إلا أنه اضطر للسفر إلى الولايات المتحدة عام ١٩٤٠، بعد أن دمرت إحدى القنابل مرسمه.. وبعد استقراره فى مرسمه بنيويورك أنهى لوحاته التى بدأها فى لندن وباريس.. وتبدى له نوع من يسر الحال الذى أثر على أعماق روحه وعلى فنه، فخففت غلواء الخطوط السوداء وصغرت مساحات مربعاته وزاد عددها وتنوعت وكثرت ألوانه.

لقد أحرز هذا النجاح المادى بعد أن قضى السنوات الطويلة.. فى نشاط متواصل.. دون طائل مادى.. ولم يسعفه هذا النجاح الذى أتى متأخراً، فقد دهمه الموت فى فبراير ١٩٤٤ قبل أن يتم لوحته الأخيرة

«انتصار بوجى يوجى «Victory Boogie Woogie» تلك السيمفونية الذاتية فى الإيقاع المتناسق، وتمضى عناصره الأساسية مع عقيدته التشكيليه على أسس «الأفقية والرأسية» التى بقيت دوما القانون الأساسى لكل أعماله، والمدلول الاجتماعى لفنه الخالص.. معلنا انتهاء ثقافة «الشكل المعين» وبداية ثقافة «العلاقة الجبرية».. التى تعتمد على قوانين الطبيعة الخبيئة، وراء المظهر السطحى للأشياء.. التى يميط عنها اللثام الفن التجريدى.

بول كلى
(١٨٧٩ - ١٩٤٠)
فنان الخيال الحر

«إن الفنان فى العصر الحديث لايملك سوى مواده الخمسة الحية وهى: النقطة، والخط والمساحة، والنور، والظل، واللون».

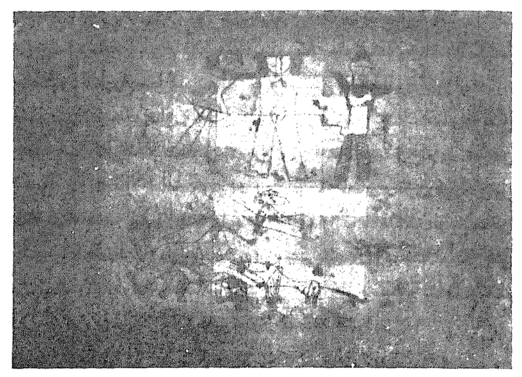
«بول كلى»

ولد بول كلى «Paul Klee» فى ديسمبر ١٨٧٩ بالقرب من مدينة برن عاصمة سويسرا، كان أبوه بافارياً يحترف عزف الموسيقى. وأمه من جنوب فرنسا. ذهب «كلى» إلى ميونخ فى سن التاسعة عشر لدراسة فن الرسم بدلا من الموسيقى التى كان يجيد عزفها.. ثم رحل إلى بريطانيا وفرنسا للتعرف على مدارسها.. حيث تعلم وضع الألوان من

جماعة الوحشيين «Fauvism» والتجريد من الفنانين التكعيبيين.. وذلك قبل أن يتضح أسلوبه الذى بدأ فى عرضه عام ١٩١٠ فى مدينة ميونخ.. حيث استقر فيها بعد زواجه.. وشارك فى جماعة «الفارس الأزرق» التى جمعت بينه وبين «كاندنسكى» و«وجولنسكى»، «ومارك»، «وكامبندونك».. وعرض أعماله فى معرضهم الثانى عام ١٩١٢.

سافر كلى إلى تونس والقيروان عام ١٩١٤ بصحبة زميله الفنان أوجست ماك.. وفى يومياته كتب بتاريخ ٨ أبريل ١٩١٤ عن برنامجه الذى أسماه «التركيب المتكامل، هندسة تكوين المدينة، هندسة الصورة»، ونشاهد انعكاس هذا البرنامج على رحلته «أمام مسجد تونس» وكانت العناصر الشكلية التخطيطية لا تلعب دورا بنائياً فى الصورة، وإنما جاءت الأولوية لمساحة الألوان.. وساهمت العناصر الشكلية التخطيطية فى التكوين الإيقاعى للوحة.

ويلفت النظر فى طريقة رسم بول كلى خلال هذه الفترة التى لم تتعد الأسبوعين.. الالتزام بملامح المكان وعناصره المميزة. وكانت كل لوحة ينتجها فى رحلته هذه.. تزيد معرفته بالمادة التى يعالجها.. بمعنى أنه كان يزداد إدراكا ووعيا بهذه المادة التى يصورها، وكذلك ينعكس مضمون كل لوحة على سطحها، ففى بعضها نشاهد المربعات المتناثرة أو القباب الموزعة فى المربعات التى تنقل إلينا من المشاهد المرئية ملامحها التقريبية فحسب.. والتجريد فيها ينعكس فى كثافة الألوان، كما كانت طريقة الرسم لاتتقيد بوضع الأشياء الطبيعية.. وإنما نرى الإنطباع وقد انفصل تماما عن الأشياء.. فاللوحة عنده هى مقابل لونى إيقاعى مكثف لعملية التجريد والإحساس الانطباعى الذى خلفته الطبيعة فى ذاكرته.



«الأسود المقيدة» ١٩٢٣ للفنان بول كلى

وفى عام ١٩٢٠ أقام معرضاً خاصاً لإنتاجه عرض فيه ٣٦٢ لوحة، وبعد ذلك انتدب للتدريس فى الباوهاوس.. وتميزت هذه المرحلة بغزارة إنتاجه التى نفذها بالألوان الزيتية والمائية والقلم الرصاص.. هذا النشاط الكبير لبول كلى لم يكن غريبا عنه.. كما يتضح فى خياله الفريد وبراعته ومقدرته على التحكم فى الخط واللون.. وتنحصر مساهمته فى تطوير فن الرسم الملون فى الطريقة التى كان يتبعها.. حيث كان يقوم برسم اللوحة.. دون تصميم مسبق.. بحيث يلعب خياله الحر الدور الرئيسى.. فكان يضع بعض لمساته بالألوان والخطوط.. ثم يليها العنوان.. اللوحة تمثل عنده الموضوع أو النص، أمّا العنوان فهو للتجميل والزخرفة.. وكان يقول: «عسى أن يرى المشاهد فى صورى شيئاً لم أره أناه».

وجاء إلى مصر فى نهاية عام ١٩٢٨ ليبدع مجموعة خاصة تصور طبيعة مصر بأسلوبه التجريدى الفريد.. تحتوى كالجمرة على تجارب أرض حضارة عمرها آلاف السنين، وكان يقول: «إن وحدة الطبيعة واستثارة التاريخ هما الشيء الصحيح». حتى إذا ما بلغ أرض الوادى.. صارت نظرته للزمان والمكان هى القرار لرؤيته وإبداعه.. وما كان يعنيه «بول كلى» لايستخلص إلا من لوحاته.. لاسيما أنه لم يفصح عن أعماله بالألفاظ إلا لماماً.. وعندما رسم لوحته «صرح أثرى فى الأرض الخصبة» كتب إلى زوجته ليلى فى ١٩٢٩/٤/١٧ قائلاً: «أرسم منظراً طبيعياً كمشهد الأرض الخصبة من أعلى الجبال البعيدة المطلة على وادى الملوك.. وقد حافظت بقدر الإمكان على خلخلة تداخل أنغام الألوان من باطن الأرض حتى أجواز الفضاء».

كان بول كلى يضع شرائط أفقية زاهية الألوان مختلفة فى عرضها، غير أن تلك الشرائط نادرا ما تمتد من حافة اللوحة إلى حدها الآخر، إنما تقطعها أخرى عرضية أو مائلة حسبما يقتضى الشكل. ولما كان النظام الصاعد فى اللوحة يسهم إلى حد ما فى تحييد نظامها الأفقى الذى يتخلله بدوره نظام مغاير من أشرطة ذات ألوان متناقضة وعريضة فى الغالب، فإنه يترتب على ذلك من حيث الشكل ما يشبه «سقالة المبانى» المترابطة التى لايبدو عليها للوهلة الأولى سوى أنها تعبر عن نظام قابع خلفها.. ربما كان ذا طابع معمارى أو منظراً خلوياً وكان هذا وصفاً لما رسمه فى مصر.

وعلى العموم فإن بول كلى توصل إلى ابتكار نوع من الأبجدية الجديدة، التى أخذ يؤلف منها المفردات والعبارات الفنية البسيطة،

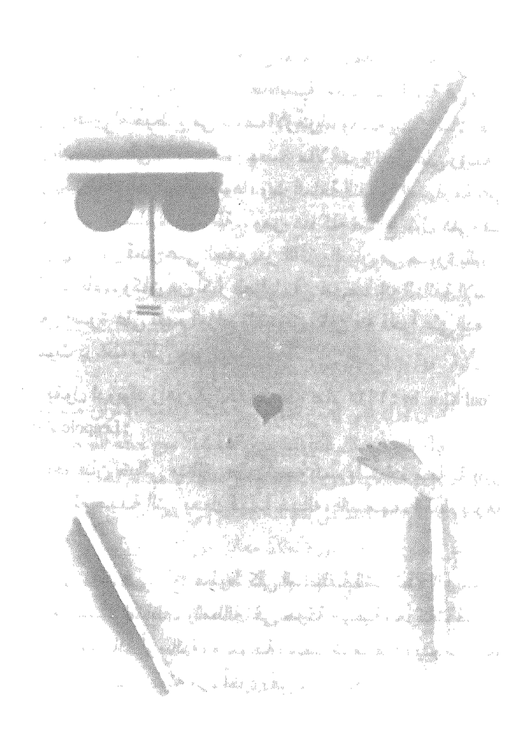
ولكنها فى نفس الوقت ساحرة أخاذة.. وكما كان بوسعه.. أن ينطلق كما يشاء من عالم المادة الكثيفة إلى عالم الهمهمات والهمسات، عالم الشحنات الكهربائية والمجالات المغناطيسية، والتيارات الخفية فى باطن النفس أو آفاق المحيط أو فى جوف الأرض.. وكأنه يسمع مالا تقدر الأذن البشرية على سماعه.. ويبصر مالا قدرة لعين على رؤيته.. يشعر بحركات النبات فى نموها، ويدرك لغة النقوش المترقرقة على صفحات المياه المنبسطة.. ومن هذا كله صاغ «بول كلى» فنه السحرى.. وهو قادر على الجمع بين اللغز والبيان فى صورة بللورية بالغة الصفاء.. وكان من أكبر العوامل فى فنه مخيلته الدائمة الإنتاج الغنية بالقدرة على تفهم المزاج والإشراق وكان فنه قادراً على الذهاب إلى حيث يرغب وعلى خلق أى شىء.

يقول ليوبولد زاهن فى كتابه عنه عام ١٩٢٠ : «Poul Klee: by Leapold Zahin» :

«هو فنان خيالى منطلق حر، منهجه يتسم باستعارة مجازية يبين الطريقة العجيبة التى يعمل فيها خياله، فلنسمها ـ القيام بنزهة الخطوط.»

نرى ذلك فى أنواع خطوط كلى المختلفة الشرائط، اللمسات، السطوح الملساء المنقطة، والمظللة، فى حركة موجبة، حركات مقيدة، وحركات مضادة أو سالبة، منسوجة، محددة، مرهفة، يتجمع الخط ويتلاشى، ثم يستعيد قوته مرة أخرى فى ديناميكية.

فعالمه فى الواقع عالم خرافى، أرض السحر والجن. إنه عبقرى، عالم، أعماله لم تخطر على بال.. غنائية موسيقية وأشباحه رياضية،



«رأس ويد وقدم وقلب» ١٩٣٠ للفنان بولى كلى

ووحوشه لم تقع عليها عين بشر، إنه لم يسهم فقط فى تقدم الفن ولكنه أسهم كذلك فى تقدم الحضارة.. وفنه التجريدى ملون بميول أدبية خيالية موسيقية.



الورثة الحقيقيون

لم تكشف التجريدية عن كل إماكاناتها إلا بعد الحرب العالمية الثانية.. وتعددت المدارس حول التعبيرية التجريدية.. والهندسية.. وصار لكل فنان منهجه ومنطقه الخاص.. وفرديته الخالصة.. ولكن كان أشد التجريديين جرأة وتوهجا يرجعون إلى كاندنسكى، كما أن أشدهم تنظيما وصرامة يرجعون إلى موندريان.. ورغم أن ورثة كاندنسكى أداروا ظهورهم لورثة موندريان قائلين: إن هذا العصر ليس بعصر التوازنات المثالية.. إنه عصر يجب التمرد فيه على الظواهر الخارجية وتحطيمها.. أو لفظها.. والعمل على اختراقها.. عوداً إلى اللب.. الذى يتألف من.. اللون وحدة.. القلب وحده.. الحرية وحدها.

وبالرغم من ذلك كان لفن موندريان الهندسى تأثير ضخم، شكّل فن القرن العشرين.. وظل ورثته على إخلاصهم مواصلين البحث والتطوير.. وكان أول من تأثر به رفاقه فى هولندا.. بفكره والأسلوب الذى اختطه لحياته، وأعاد العديد من الفنانين فى أنحاء العالم.

منهاجه.. ولكن ببعض التحوير.. وكان جوزيف البرز[1] الألمانى الأصل.. الأمريكى الموطن.. من أهم حواريى موندريان.. فإنه يرسم المربعات ضمن المربعات مرة بعد الأخرى.. ولايغير سوى الألوان، كأنه لايرسم صورا أبداً.. بل أعشاشا مربعة من الألوان. ومربعاته لاكتلة لها، ليست مسطحة، ولاساكنة.. فألوانه تنبش.. وتتبدل.. وتلتمع.. ولاتقف عند حال..

إنه مبتكر (نظرية) اللون التى أطلق عليها «التفاعلات الداخلية للون» والتى تعتبر بالنسبة لفن اللون نقطة انطلاق وقمة فى الإنجاز وبذلك اقترب «جوزيف البرز» بتركيبات مربعاته وتفاعلاته وألوانه الداخلية من الفن البصرى «Optical Art» وكان خير دليل على ذلك أيضاً مطبوعاته بالأبيض والأسود، التى تعتبر النماذج الأصلية المباشرة لهذا الفن.. كأنها تقترب للبصر تارة وترتد أخرى بالرغم من ثباتها.

وذهب فيكتور فاساريللى[2] المجرى الأصل إلى باريس يحمل نظرية جديدة فى وجدانه لاستخلاص الأشكال الهندسية التجريدية من

---

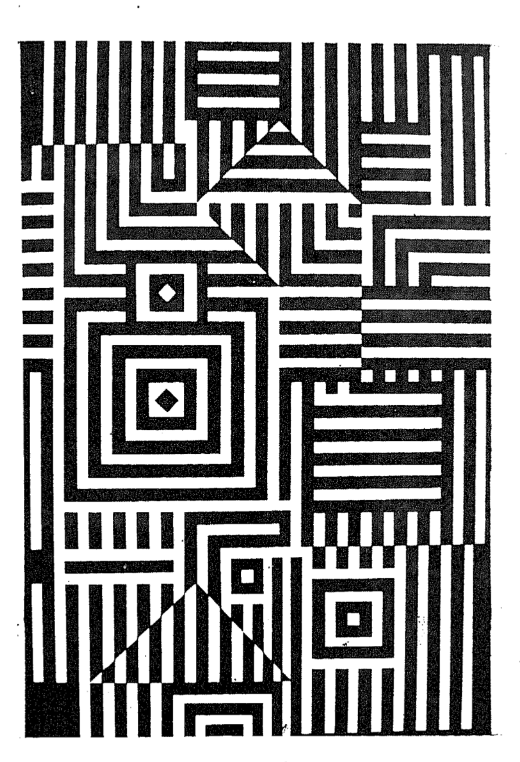
(١) جوزيف البرز «Josef Albers» (١٨٨٨ - ١٩٧٦) ولد فى وستفاليا بألمانيا، درس الفن فى الأكاديمية الملكية ببرلين، ومدرسة الفنون التطبيقية فى اسن، وأكاديمية ميونخ للفنون، ثم ذهب إلى الباوهاوس فى فيمار ثم انتقل معها إلى ديو، وكان يرأس قسم تصميم الأثاث، وعندما أغلقها النازى عام ١٩٣٣، هاجر إلى الولايات المتحدة، ليعمل محاضراً واستاذاً للفن بولاية كونككست عام ١٩٣٦، وقد عرض بعضاً من أعماله فى المعرض الوثائقى الألمانى» الفن فى الستينات بالقاهرة عام ١٩٩١.

(٢) فيكتور فارساريللى «Victor Vasarely» : ولد فى مدينة بيتشة المجرية عام ١٩٠٨، درس الفن بأكاديمية «بودوليلى فولكمان» «Podolini Volcman» ثم تتلمذ على يد الفنان الكسندر بورتنيك «Alexandet Portnyk» وتأثر كثيراً بنظريات وأسلوب الفنان «موهلى - ناجى» الذى يعلم فى «باوهاوس بودابست» والذى التحق به ڤارسللى.. ثم هاجر عام ١٩٣٠ إلى باريس.

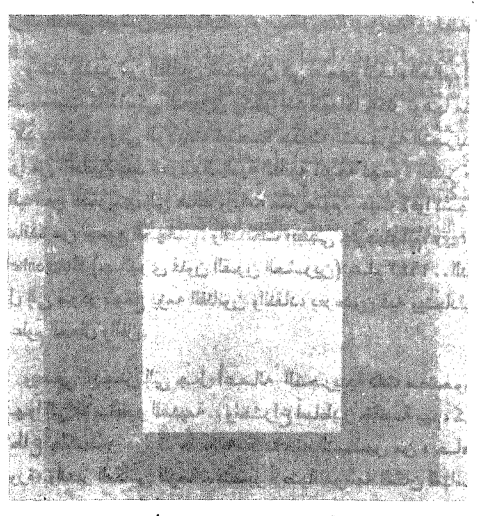
أبسط الأشكال المأخوذة من الطبيعة.. فكان فى أول الأمر يبحث عن نقطة البداية.. فقام بتركيب الشكل مرات ومرات حتى اكتشف «وحدة التشكيل» «Plastic Unity» وتتمثل فى وضع الدائرة أو المعين داخل المربع.. وبذلك خلق وحدة جديدة.. ناتجة عن تفاعل الألوان والدرجات المختلفة للون الواحد، والمتدرجة من الفاتح إلى الغامق.. من الداخل إلى الخارج.. من مركز الصورة إلى نهاياتها. وفى هذه الحالة تتدرج الأرضية من الفاتح فى الحواف إلى الغامق فى البؤرة وبلون مضاد.. ثم يعكس الصورة.. وهكذا استطاع ڤارساريللى إدراك طرق جديدة أصيلة من خلال عناصره التشكيلية. وفى السنوات الثلاث الأخيرة استخرج نظاماً جديداً مبنيا على الأشكال السداسية، وهو نوع من التطوير لوحدة التشكيل عرفت بوحدة خلية النحل.

وتشبه أعمال الفنانة بريدجت ريلى «Bridget Riley» بڤا ساريللى، ولكن كانت مربعاتها العريضة الناقصة التدرج توحى بارتدادها عن العين كأنها تتحرك على سطح غير مستو، بالإضافة إلى أن مربعاتها تضيق وتقل بإفراط.. وكانت خطوطها تتموج وتتمايل وتتذبذب من أعلى ومن أسفل إلى أعلى.. لإغراق البصر بمعلومات متضادة غير موجودة فى الحقيقة.. بواسطة ميكانيكية العين نفسها.. التى كان لها الأثر الكبير فى تأييد وإظهار الحركة فى الفن البصرى.

وعاش فارساريللى بفرنسا فى عزلة تامة عن الفن الخالص والعمل فى مجال الإعلان ليكسب =
= قوت يومه، وفى نهاية الثلاثينيات ظهرت أعمال الفنية الخالصة لأول مرة للجمهور.. وفى عام ١٩٤٥ قدم سلسلة من الأعمال تحمل الأفكار السيريالية.. ومنذ عام ١٩٤٧ وهو يقدم نماذج منتظمة من خبراته الموضوعية الفراغية واهتمامه بالفن البصرى الحركى الذى صار زعيمه بلا منازع.



«الفن البصرى الحركى» أحد مبتكرات الفنان ڤيكتور فاساريللى



«تذكار للمربع» ١٩٦٦ للفنان جوزيف ألبرز

ويعتبر هذا الفن الذى عرف بالأوب ارت «OP. Art» .. امتداداً للفن التجريدى الهندسى، ولكنه يقوم على بعض الخدع الحسية لعملية الإدراك البصرى، إذ يهاجم شبكية العين باندفاع عدة صور مما يدركها العقل فى نظام يوحى بالحركة.. والذى استطاع فيه الفنان المزج بين الفكر والحس وبين الفكر والفن والعلم.. حيث يتوصل إلى تقديم أبحاث

شكلية تتشابه مع أبحاث العلماء الذين تمكنوا من ربط الفوضى فى الإدراك الحسى بقوانين ونظم ثابتة.

وعاد كثير من الفنانين المحدثين فى جميع أنحاء العالم، إلى الأخذ بأسلوب كاندنسكى التعبيرى وكانوا أشد انهماكا وأكثر توهجا منه، مما قد يدهشنا.. وفى الولايات المتحدة جذبت التعبيرية التجريدية كثيرا من الفنانين بعد الحرب العالمية الثانية نتيجة لهجرة الكثير من أقطاب الفن التجريدى إلى هناك وإقامة معارضهم - حيث لاقوا تشجيعاً ومساندة من جميع الجهات.. وافتتحت «بيجى جوجينهايم» «Peggy Guggenheim» (جاليرى فنون القرن العشرين) عام ١٩٤٢ .. الذى تحول إلى مركز تجمع يؤمه الفنانون والنقاد، يعرضون فيه ويتجادلون فى علوم الجمال والفن.

ويسعى البعض إلى جعل أعماله التجريدية ذات مضمون، واتجهوا إلى الأساطير القديمة.. واختراع أساطير خاصة بهم، كما استطاع جاكسون بولوك «Jackson Pollock» التخلص من « حامل الصورة» والحيز المكانى للوحة.. لتصير أرضية مرسمه المكان المناسب لوضع تواله الضخم، لتكون عنده الحرية والتلقائية فى التحرك حول اللوحة وداخلها. وبذلك غير الشكل الأساسى والطبيعة الجوهرية لفضاء الصورة.. وأصبحت نيويورك مصدر الإشعاع الثقافى والفنى لما لها من إمكانيات وقدرات عالية فى الوقت الحاضر كقوة عسكرية واقتصادية.

وبعد ازدهار التعبيرية التجريدية حتى الستينيات.. تخطاها التطور والحداثة لتصبح التجريدية «فكرة الآباء والأجداد» وأصبح التغير واردا.. لتفجر الأجيال الجديدة ينابيع الفن الملائم للعصر والنابع من وجدانه.

فالفنان يعكس مواكبته للإيقاع السريع فى عالمنا بالتجديد وحرية الاختيار والتجريب الذى أصبح ميسورا للكثيرين.. وكانت المحاولات الخلاقة دوما تجريبية أساساً وغير متوقعة، ومهما يكن ما سيأتى به الفن فى المستقبل.. فإننا نعلم انه سوف يكون هناك أفراد يكرسون حياتهم.. كطليعة متقدمة.. تغير الشكل.. معبرين عما فى إدراكهم.. من فن وفكر وفلسفة.. تبدو لنا لأول وهلة غريبة.. وبعيدة المنال.. تلك الأشكال الثورية.. تبعث الدهشة والحيرة والإبهار ستحتاج إلى وقت وإدراك وصبر.. كى تحظى بالفهم أو لا تحظى به.

القسم الثانى

التجريديون فى مصر



وثبة التخيل
بين الأصالة والمغامرة

إذا رجعنا إلى الأصالة المصرية، نجدها ممثلة فى تراثها الشامخ منذ آلاف السنين، فى الفن الفرعونى، والقبطى، والإسلامى.. التى أعقبتها فترات سبات عميق.. ولكن ظلت الفنون الشعبية المعتمدة على الأساطير والملاحم، متأصلة فى وجدان الشعب.. تزدهر وتخبو على فترات متفاوتة، إلى أن جاء عام ١٩٠٨ وأنشئت مدرسة الفنون الجميلة المصرية.

ومن بين الأجيال المتعاقبة على تلك المدرسة.. لم يطفو على السطح ويبرز سوى عدد قليل من الفنانين الموهوبين بقدراتهم الذاتية واجتهاداتهم الفنية.. باستثناء جيل الرواد الذين تحملوا عبء تأسيس الحركة الفنية المصرية الحديثة بمساندة قوى ثورة ١٩١٩ . والتى عبر بعضهم عن غاياتها..



«تجريد درامى رقم ١» للفنان رمسيس يونان

وجاءت الحرب العالمية الثانية بكل ما أحدثته من تغييرات على مستوى العالم.. وانعكس هذا على بعض شباب الفنانين.. وكان البحث عن مخرج من مظاهر الاضطراب والعنف اللذين ماجت بهما الحركة الفكرية والاجتماعية والفنية.. فظهر فنانون تمردوا على الأشكال الأكاديمية الرتيبة.. وبحثوا عن أساليب مستحدثة.. مواكبة للعصر.. ومتجاوبة مع أفكارهم الفنية الطموحة.

وكان مفتاح الطريق الذى تعرف عليه هؤلاء الفنانون الثائرون هو «الحرية» التى تطلعوا إليها، وعبروا عن طموحهم إلى المستقبل فى فنون

تمزج الرومانتيكي باللمسة السيريالية الوافدة مع نيران الحرب العالمية الثانية.

وتشكلت جماعة «الفن والحرية» التي تركت بصماتها واضحة على الحركة الفنية. وظهرت لوحات «الرمال» لرمسيس يونان، و«الجماجم المحطمة» لكامل التلمساني، و«رؤوس الخيل» لفؤاد كامل. وكلها كانت ذات دلالة فرويدية. استلهمت خطوطا ناعمة، واستلهمت بريق المنظور الواقعي، وإن اكتست بشطحات الخيال الرومانسي، وفي هذه المرحلة نجد أصابع الأيدي وشعر الرؤوس وعيون الوجوه قد التزمت بالرغم من الحلم السريالي بالقواعد التقليدية في تصوير التشريح العضوي لأجزاء الجسم البشري.

ولكن التمرد على التقاليد، والانطلاق من شاطئ مهجور.. لم يكد يصل إلى منتصف الأربعينات.. حتى كانت هناك «جماعة الفن المعاصر» التي أضافت ثراء على وجه الفنون الجميلة. وازاحت عن كاهلها عبء الرومانتيكية.. ليكون لها الدور الأكبر في فتح باب التحديث، والخوض في التراث والأساطير، مرتدية ثوب السحر والأحلام والأساطير السيريالية.. ولكنه ذو ملامح مصرية. فلوحة «الزمن» لسمير رافع و«الرجل الأخضر» للجزار، و«الكهف» لماهر رائف.. واستغرق حامد ندا بين المجاذيب.. والنذور.. والأحجبة.. كلها جاءت مبنية ومستقاة من أصول وتراث مصري خالص.

وتفجرت نزعة التجديد. والربط بين الفنون والبيئة والتراث. ونوقشت القضايا الهامة.. الأصالة والمعاصرة.. والشكل المضمون. والتشخيصيه واللاتشخيصية التي استمرت لسنين طويلة تبحث عن جواب.

وجاء دور مؤسسات التربية الفنية بدراساتها النظرية المستفيضة وتجاربها المعملية الهامة.. وتحليلها للعناصر الأولية فى الفن، من خلال الإدراك العلمى للمذاهب والمدارس الفنية الحديثة، نتيجة توجه البعثات إلى الخارج، مما كان له الأثر الفعال فى توجيه آفاق الفن إلى رحاب أوسع.

وهكذا توالت الاتجاهات الفنية على الساحة.. واتسع حقل الفنون.. وظهرت مغامرات جديدة وغريبة عن الواقع وزادت عزلة الفن عن تيار الحياة العريضة. وفى خضم هذه الأحداث ظهرت التجريدية.

وجذبت هذه المدرسة التى ظهر إنتاجها فى أواخر الخمسينات بعضا من الفنانين المثقفين.. مما فتح باب الحرية المطلقة للتجريب والاختبار.. والتحليق فى خيال اللاموضوعى واللاشكلى بفروعه ومشتقاته..

وهنا نقسم السلسلة المتشابكة من الفنانين التجريديين المصريين إلى فرق متناسقة نسبيا.. فهناك الطليعيون الذين اقتحموا المعركة الفنية متمردين عى الشكل والمضمون والتشخيص السائد.. وطائفة كانت على حافة التجريد تناولت اللاموضوع فى بعض مراحلها معبرة عن واقعها المعاش.. فالبعض أخذ التجريد فى البداية، كمعمل للتجريب والاختبار.. وقطاع آخر تأثر به فى مرحلته الوسطى.. وفئة اقتنعت تماما بالتجريدية.

عقب هذه المرحلة قامت مجموعة من الفنانين اختطت لنفسها طريقا بين اللاشكل واللاموضوع. واستمرت تغذى تيار التجريدية. وأساليبه بحماس.. هؤلاء هم التجريديون الجدد.

ومن الطبيعى أن ترى بين هؤلاء تفاوتا نسبيا فى رؤية كل فنان
لتجريدية زاد أو نقص، وفى مزاولته للإبداع. وبالتالى فإنى لا أغفل
ور العديد من المثالين وفنانى الجرافيك الذين لم يرد ذكرهم هنا..
لاحتى بعض الملونين الذين لم يسعفنى الوقت لتسجيلهم.

فإذا كانت فترة السبعينيات مرتعا خصبا للتجريدية حيث أعطتها
لإدارة الثقافية كل الاهتمام والعناية.. فلقد جاءت فى أواخر الثمانينيات
بة عاتية تحمل رياح التجديد. وطوفان الحداثة بكل أشكالها وطرقها..
تزعمتها وزارة الثقافة ومركزها القومى.. وتعددت الجوائز وزادت
لمنح الدراسية.. والتشجيع للشباب قبل الكبار بغية دفع ومؤازرة التجديد
التحديث.

طلائع التجريدية

رمسيس يونان

فؤاد كامل

سيف وانلى

صلاح طاهر

خديجة رياض

أبوخليل لطفى

مصطفى الأرناؤوطى

يوسف سيده

منير كنعان

رمسيس يونان
جانح الرمال

إدرك الحياة فى عمر الزهور.. تحمل المسئولية كاملة بعد وفاة
إلده.. فى سن الخامسة عشر، ليعول إخوته الأربعة.. شق طريقه بين
ظلمات بنور عقله الفطرى .. مخترقاً قلاع الجهل بالشفافية والمعرفة..
بنظرة مستقبلية ناضل من أجل الحرية.. مواكبا للعصر.. مفجرا قضايا
ى الأدب والفن.. جاب العالم بالفكر.. والقلم.. والفرشاة.. وهى
ملحته التى كان يملكها.

إنه إنسان مصرى بسيط.. جسده رقيق.. وعقله ثابت مرتب..
زعم السيريالية.. ثم تركها لينغمس فى اللاشكل جامحا مقتحما للحداثة
ى الفن المصرى.

ولد رمسيس يونان عام ١٩١٣ فى إحدى مدن محافظة المنيا
صعيد مصر.. قرر الإلتحاق بمدرسة الفنون الجميلة العليا عام ١٩٢٩

قبل اتمامه دراسته الثانوية.. ليكسب عيشه مع استمراره فى التعليم، وفى عام ١٩٣٣ وبمحض إرادته ترك الدراسة قبل حصوله على شهادة التخرج بسنة واحدة. . ليقوم بتدريس الفن فى مدارس وزارة المعارف من ١٩٣٤ حتى ١٩٤١ .. وكانت الفرصة سانحة له فى تكملة دراساته الذاتية، مع البحث والتجريب فى الفن.. إلى أن تبلورت شخصيته الفنية والفكرية، والتى ظهرت بوادرها فى تجربته التصويرية المشحونة بالدراما الفاجعة.. التى اختلط فيها الحلم بالواقع والأمل بالرمز.

وكان كتابه الأول «غاية الرسام العصرى» أحد تلك المظاهر، والذى صدر عام ١٩٣٨. ويعتبر أول كتاب عربى يتعرض للفنون الحديثة والدعوة لممارستها.. يؤكد رمسيس يونان فيه: «ضرورة خروج الرسام من ركنه العاجى ليواجه هذا العالم ويختبر مشكلاته ويعانى معه أزماته».

كان هذا الكتاب خلاصة لأفكاره ومعبراً عن موقفه من الفن والحياة ومشكلات العصر.. التى صارت خطوطها الأصلية باقية فى فكره طوال حياته محتفظة بمصادرها الأولى مع اختلاف الزمن.

وقامت فى ألمانيا الهتلرية قبل نشوب الحرب العالمية الثانية حركة اتخذت شعار «مقاومة الفن المنحط».. وأخذت فى تحطيم وإحراق كل ما يتعلق بالتجديد فى الفن من صور وتماثيل ومؤسسات.. وكان رد الفعل قويا ثائرا فى أنحاء العالم.. وفى مصر أصدر رمسيس يونان مع جمع من الأدباء والفنانين والمثقفين عام ١٩٣٨ بيانا وقعوا عليه تحت عنوان «يحيا الفن المنحط» وكان يحمل ظهره صورة «جرنيكا بيكاسو».



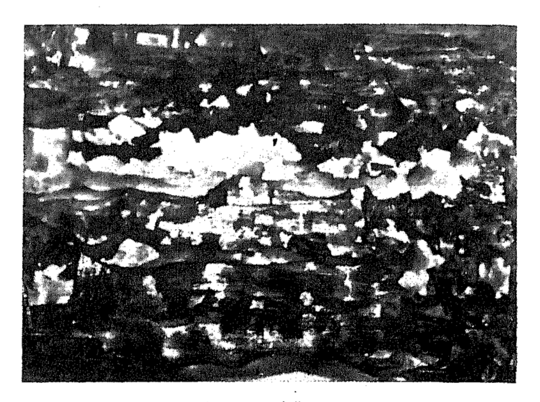
«تجريد» للفنان رمسيس يونان

هذا البيان التاريخي كان الشرارة الأولى نحو انطلاق القوى الثقافية الثورية فى تكوين أول جماعة فنية عام ١٩٣٩ كان من بينها رمسيس يونان.. وذلك للدفاع عن حرية الثقافة، وحث الشباب للوقوف على أحدث الحركات الأدبية والفنية فى العالم. ويرجع لتلك الجماعة الفضل فى ظهور أول معالم الشخصية الفنية الفردية للكثيرين من الفنانين الشبان الذين صار لهم دور هام فى الحركة المصرية بعد ذلك.

وبعدها ترك رمسيس يونان التدريس عام ١٩٤١ ليتفرغ لشئون الفكر والفن. وقد اختاره المفكر الكبير سلامة موسى ليكون رئيسا لتحرير «المجلة الجديدة» التى استمرت منبرا يعبر عن آراء ومواقف الطليعة، حتى مصادرتها عام ١٩٤٤.

شد رحاله مبحرا إلى باريس وعمره ٣٣ عاما لعله يجد الحرية ولكنه وجدها «حرية عقيمة».. وكانت البداية الحقيقية لجنوحه إلى اللاشكل، فاختفت شخوصه شيئاً فشيئاً لتجسيد رؤاه الجديدة، ويشير معرضه الذى أقامه فى باريس عام ١٩٤٨ إلى تلك البداية حيث يقول صديق عمره الأديب چورچ حنين عن هذا المعرض: «كل ما هو تلقائى يحرص على إنقاذ الأشكال التى تتولد بين يدى رمسيس بالحب الذى يحمله لها. فإذا نظرنا فى أعماله بدت لأول وهلة سبيكة عجيبة من الحبر الشينى واللون الأبيض، يبحث فيها بمقشطه بعد ذلك حتى يعثر على الأشكال التى يصفها البعض بالتجريد، والبعض الآخر بأنها مستوحاة من الطبيعة لفرط ما تفسحه لغزيتها فى مجال التصوير».

وفى عام ١٩٥٦ اضطربت الأمور بين مصر وفرنسا عقب العدوان الثلاثى.. فعاد «رمسيس يونان» إلى الوطن.. وعاد إلى مسيرته



«تجريد» للفنان رمسيس يونان

الأولى واستكمال طريقه الجديد فى لغة التشكيل ليحقق تفرده بين تعبيرية «كاندنسكى» وهندسية «موندريان» وبنائية «كازيمير ميلفتش»، وكأنه يريد أن يخرج «اللاشكل» من مأزق المفارقة - على حد تعبيره - بمحاولاته التركيب بين وجهى العملية التشكيلية الواحدة بجانبها الهندسى والمعنوى، والعقلى والوجدانى فيقول عن تجربته: «فى كل لوحة عنصران جوهريان. قد نسميهما القالب والمضمون، أو النظام والخيال، أو العقل والعاطفة، أو الحكمة والوجدان.. ونفضل نحن أن نسميهما العنصر المعمارى والعنصر الغنائى.

وقد يكون «المعمار» جليلا وشامخا كالهياكل والجبال، أو حلزونيا كالقواقع والأعاصير، أو رشيقا مرهفا كالسيقان والأغصان، أو طاغيا كالموج المحتدم، أو متفرعا متشعبا كالأعصاب فى جسم الإنسان، أو ملتويا متسلقا كاللهب المندفع.. ولكن لايمكن أن يخلو منه عمل فني، إلا أنهار وتفتت.

وقد يكون الغناء رصينا رزينا كما فى الفن الكلاسيكى.. أو عاطفيا شجيا كما فى الفن الرومانتيكى، أو مترنما طروبا كما فى بعض آيات الفن التأثرى، أو صاخبا مجلجلا كما فى الفن الوحشى، أو عاريا صريحا كما فى الفن السيريالى.. ولكن لايمكن أن يخلو منه عمل فنى إلا وحكم عليه بالعقم والإجداب، ولابد أن يتفاعل العنصران ويتزاوجان، كما تتفاعل الفحولة والأنوثة، «فالمعمار دعامة الغناء» و«الغناء» هو تجاوب الأصداء بين رحاب «المعمار»، ولابد للعشق كى تتحقق هذه المعجزة، فبدونه لايكون الرسام فنانا وإنما مجرد «صانع صور» لاتنطق ولاتنبض.

وهنا يعطى رمسيس يونان أساليب التجريد مساحة أرحب، ويلبسها ثوبا فضفاضا.. وفى الحقيقة كان لتلك المدارس القديمة تأثير مباشر على فن جديد، لم يتبلور بعد، كفن له عناصره ومقوماته الخاصة.

ويكتب رمسيس يونان عام ١٩٥٨ فى نشرة معرض «نحو المجهول» قائلا:

«العلم الحديث ليقامر بالمنطق شوقاً للكشف عما لايمكن أن يبلغه منطق، وإن الفن الحديث ليقامر بالصور والرموز والأسماء أملا فى

بير عما لايمكن أن تهتدى إليه لغة من اللغات.. وهذا التحليل، وهذا
ـوص، وهذا المنطق.. هذه الحـرية التى ربما لم تكن إلا وهمـا من
ـهام ـ هى كل ما يستطيع أن يفخـر به الإنسـان.. بالحرية نحو
جهول».

وفى كتيب «المجهول لايزال» الذى وزع عام ١٩٥٩ فى معرض
ـان «حامد ندا».. إعترف رمسيس يونان بفضل السيريالية كمرحلة
ـمة فى حياته، ويعطى لنفسه مبررا واضحا لانتقاله إلى التجريد،
ـتب تحت عنوان «تفتيت الأساطير»: «إلى هذه الحركة السيريالية
ـجع الفضل فى قيام محاولة جدية لخلق أسطورة جديدة يلتقى فيها
ـاقع بالخـرافـة، والظاهر بالباطن، والحكمـة بالجنون، والأوج
ـحضيض، والحياة بالموت، حتى تصبح مبعث نور والهام للنفوس
ـلهـة المتعطشة التى تناهبتها فى هذا العصر شتى عوامل الحيرة
ـلشك».

غير أن الأحلام والأشواق بالرغم مما أشعلته من مواقد لاتنطفئ،
ـم تستطع أن تصمد مع ذلك أمام تلك الوساوس التى أصبحت بمثابة
ـصب الوعى الحديث وقوته اليومى.. وهكذا عاد الإنسان وجها لوجه
ـام طلاسم الكون، لكأنه قد عاد إلى حيث كان فجر الخليقة، قبل أن
ـبتدع الأساطير التى تضفى على هذه الأشياء مغزى ومدلولا.

وهكذا لم يعـد فى وسع الفنان ذى الوعى فى هذا العـصـر أن
ـصطنع لنفسه بيتا بين أحضان طبيعة فقدت فى نظره شفافيتها ولا أن
ـقنع بالحياة فى إطار زائف من الأشكال الهندسية المنسقة أو المجازات

المستعارة.. ولذلك نراه يعمد الآن، إلى تفجير هذه الأشكال عله يعثر تحت الأنقاض على مادة الوجود الأولية وقسماته الخفيه».

وبعد صياغة جديدة لمفهوم «التفرغ الفنى» عام ١٩٦٠، بدأت وزارة الثقافة تجربتها الرائدة لرعاية المواهب الفنية.. ومنحتها أوسع فرصة للتعبير بعيداً عن المؤثرات المادية.. وكان رمسيس يونان فى طليعة الفنانين المتفرغين.

ففى سنوات تفرغه الأولى مارس الحب مع الأشياء فى عالم غريب يجمع عناصر متباينة.. من أعماق الأرض حتى مشارف السماء.. فعالمه كان عالما باطنا خاصا.. ساد فيه الانصراف عن الأشكال العضوية والإهتمام بالتجريد البنائى والتكوين المحبوك المعتمد على العقل البشرى أكثر من التلقائية والعفوية.. فهو يضع أشكاله.. فوق بعضها أو متجاورة بحساسية كما يفعل مع ألوانه المترددة فى جنبات اللوحة.. وكانت رؤى عناصره الرئيسية فى الصخور الصلدة وفجوات الكهوف والطواطم والتجريديات التراچيدية.

وفى مرحلة تفرغه الثانية جاءت ملامح النور والألوان تتخلل عالمه والتى صارت بهيجة فى لوحاته الأخيرة.. إشارة صلح مع الحياة وتفاؤل وتجلى فى مسمياتها الجديدة، وعبرت ألوانه الزرقاء مع امتداد الأمل والحياة، كما جاءت معالجته التجريدية للشكل لتلتقى مع صلابة بنائه المعمارى. ويدخل عنصر الهواء فتتسع تكويناته وتفسح المجال للرصانة والصفاء.

لقد أتاحت له السنوات الست فى التفرغ أن يستجمع ذاته.. وأن ينتج أروع أعـمـاله.. ولكن الإدارة خـذلتـه فى آخـرها.. بالرفض والنكران. إلى أن وافته المنية فى ٢٤ ديسمبر ١٩٦٦ عن عمر لايتجاوز ٥٣عاما قضاها.. رائدا.. مناضلا.. مفكرا.. باحثا.. ناقدا.. وفنانا ترك أثرا واضحا فى المدرستين السيريالية والتجريدية.

فؤاد كامل
«إبن الصدفة»

فى يوم الخميس الموافق ٢٠ أبريل عام ١٩٦٧ الساعة السابعة مساءاً افتتح الدكتور ثروت عكاشة وزير الثقافة معرض الفنان فؤاد كامل.. برواق الفن فى الجامعة الأمريكية.. صاحب المعرض كتيب صغير بأوراق صفراء كتب فيها الفنان تحت عنوان «اللامعنى خارجنا كما هو داخلنا».

«على وحدى أن أنطلق فى الظلام، أتطلع إلى الأشكال التى تستيقظ على وحدة نفسية كونية جديدة، لا تحدها مقاييس العقل وأطواق المنطق، تزاوج الطاقة والحركة باختلاجات المادة الصماء، التى تتخلص من الملاحظة الوصفية والمعرفة البصرية.

أجل إن صورى بعض ملامح تلك القبة اللازوردية التى لاتنتهى، أو تلك الأرض السوداء التى تدور عليها الكائنات ولاتكف عن الدوران،



«تجريد» للفنان فؤاد كامل (اللوحة الفائزة بجائزة التصوير فى بينالى الاسكندرية عام ١٩٦٨)

ومن الخيال والأحلام الطليقة والتمرد والقلق المزمن والهواجس والأشواق الغامضة المتأججة، أحتفظ لنفسى بحقى فى اختيار ما أشاء منها مادة لفنى، لتؤلف جزءاً من مخزون قديم جداً، مما ورثته عن الأسلاف، عن الفضاء اللامحدود، عن الحس الكونى كله.

الينبوع الذى تنبثق منه دوافعى وحقيقتى، يحرك نفسى فاترك زمامها لفنى وأمضى، استكشف نقطة فريدة ترتعش فى قلب عاصفة أو

تغفو في حضن الدجى، تختفي في سحابة نجم قديم منفجر، أو في تجاعيد الميلاد والحب والموت.

أجل، لقد تعلمت ـ من طول ما عانيته أنا ابن الصدفة التي يتحكم فيها العمى المطلق لكيما أكفر بالصدفة ـ الامتثال لالتماع البرق، القلب، استكشف به طريقا يسوقني إلى هتك ذلك القناع العريض الذي يستر عريي الداخلي، ويحجب تناقضي الخارجي، ولا أخشى أن أطيح بصورة أي كائن، فإني لا أعلم أبداً ما انتهي إليه بالدقة، إذ لا أخضع لحظة أرسمها مقدما، ولا أشكل مادتي وفق مشروع سابق». وفي فقرة أخرى يقول: «إنني أثناء تدبير شئون فني، أعمل كما أفكر، وأفكر كما أعمل، أي بجميع جوارحي ـ بذهني وعقلي وعواطفي ومزاجي بل وبأحشائي، لا أفصل بين الفعل والفكر، كما لا أفصل بين ذاتي والكون، فالأثر الفني الذي يمتص جميع إشعاعات النفس وبصمات الكون، هو السطح الصخري الذي يطفو فوقه طفوح التصدع والانجراف، والشر والضغط، والانكماش والترسب، إن هي إلا محصله اصطراع مجموعة الحركات الجسدية التي تستلزمها عملية التشكيل، تتيح لما في الذاكرة الواعية والخفية التحرر والانطلاق إلى وسط لاينفصل فيه التفكير عن الفعل عن النشاط الدائم لمفاصل الكتف والكوع والرسغ واليد والأصابع القابضة على الفرجون أو على أي مادة أخرى تحدث أثراً، فقماشتي وألواني وأدواتي وخاماتي وكل ما أستعين به وأود استخدامه، أشياء لها إرادتها الخاصة، ما يصدق على عناصر الأثر الفني يصدق كذلك على حركتها جميعاً».


«تكوين» للفنان فؤاد كامل

كـان هذا أصدق تعبير عن فؤاد كامل، خطه بقلمه بوعي وإدراك مفكر وبوجدان وإحساس أديب وفنان.

فؤاد كامل ولد في بني سويف عام ١٩١٩.. وفي المدرسة الابتدائية أحب الرسم، وفي السعيدية الثانوية اتخذ حبه للرسم طريقا جادا على يد استاذه يوسف العفيفي.. العائد

لتوه من بعثة فى انجلترا.. وفى عام ١٩٣٧ وهو ما يزال تلميذا بالثانوى كون مع زملائه «جماعة الشرقيين الجدد» التى كانت تهدف إلى محاولة إيجاد الشخصية المصرية فى الفن، واشترك فى جماعة «الفن والحرية» عام ١٩٣٩ - وبدأ عرض أعماله بشكل واضح عام ١٩٤٠ وهو طالب بمدرسة الفنون الجميلة العليا. وكصديقه رمسيس يونان.. لم يمتثل للأساتذة الأكاديميين ويحذو حذوهم.. بل اختار الطريق الصعب وهو البحث عن الجديد والمعاصر.

وفى جماعة «جانح الرمال» الخاصة جداً ١٩٤٧ المكونة من فؤاد كامل والتلمسانى ورمسيس يونان، أعلنوا أن الفنان حر.. ولابد له من مزاولة هذه الحرية عن طريق فنه، كما يكتسب شخصيته بهذه الحرية. ومضوا وراء التيارات الحديثة فى الفن» ومن خلال «السيريالية» التقوا «بالتلقائية» ومارسوها، وسبروا أغوارها وخبروا إمكاناتها. وقد كانت محطة وقفوا عندها. ولكنهم ما لبثوا أن عادوا - بعد الانطلاق بلا أجنحة - إلى الأرض ليقفوا عليها. وهنا تركهم التلمسانى ليأخذ دورا آخر فى مجال السينما.. ويتزايد رفاق الطريق نحو التجريد، ففى عام ١٩٥٩ أقام أولئك الرفاق معرضهم «نحو المجهول» فى قاعة «كولتورا» ونشروا أراءهم وأفكارهم فى كتيب «المجهول لايزال» ١٩٥٩.

وفى ١٩٦٠ حصل فؤاد كامل على منحة التفرغ من وزارة الثقافة.. ويقول د. غالى شكرى فى كتالوج معرضه عام ١٩٦٦.

«وفى هذا الشوط من أشواط الرحلة المضنية التى خاض غمارها بإيمان لايكل وقلب لايعرف السأم انجز فؤاد كامل عدة إنجازات يتفرد



«بدون عنوان» الفنان فؤاد كامل

بها بين زملائه، لا فى الأسلوب الفنى أو التكنيك، وما يتصل بذلك من أدوات وخامات، وإنما فى «الرؤية» الحديثة للعالم.

وأول هذه الإنجازات وأهمها فى نظرى هى أن فؤاد كامل قد وصلت به رحلة الفن والمعاصرة التى تسمى أكاديميا بالتجريب إلى أعتاب المرحلة الباهرة فى عوالم التجريد، فقد وصل فى نفس الوقت

إلى معدل للتطور الفنى يكاد أن يجعل من كل لوحة جديدة مرحلة جديدة مستقلة بذاتها. وقد استتبع ذلك بالضرورة تكييفا جماليا خاصا هو تجسيد الرؤيا بكاملها فى اللوحة الواحدة، لاتجزئتها على عدة لوحات.. ويرجع هذا التطور فى فنه إلى انتفاء «الحدوتة» انتفاء حاسما من تجريديته.. لقد وعى فؤاد كامل جوهر التجريدية وعيا نافذا، أفاده إلى أبعد الحدود فى قطع هذه المسافة الهائلة التى قطعها خلال فترة قصيرة - لم تصل إلى عشر سنوات - أصبح فى نهايتها رائداً «للبقعة التجريدية» فى التشكيل المصرى الحديث.

إن فؤاد كامل لايقتحم رؤياه الجديده بخوف أو وجل، وإنما كأى بطل تراچيدى ينزع من بين جنبيه قلب الرعب ويركب بدلا منه قلب سباح مخاطر، لايدرى هل يصل إلى الشاطئ حقاً، وماذا يجد على الشاطئ الجديد، إن كان ثمة شاطئ أصلاً؟ إنها أعظم الدوامات التى «صادفت» فؤاد كامل فى رحلته الهادئة، لقد ترك الصنعة والحرفة على الشاطئ القديم، وأصبح عرافا يرى الصدفة هى اليقين الوحيد والبقعة هى مرادفها اليتيم. ولكن «نبوأت» فؤاد كامل لا «ترسم» المستقبل وإنما تظل أبداً «تبحث عنه».

وفى رأيى أن مرحلته «التعبيرية التجريدية» التى بدأت تنمو داخله منذ الخمسينات إلى أن استقر فى تفرغه.. استخدم فيها أسلوبا واحدا وإن اختلفت ألوانها.. فتفجيره لألوانه غير المستقرة حتى تلك الآونة كأنها فى حركة دائبة على سطح القماش الأبيض.. تاركا «لوحة الحامل».. ساكبا عجائن ألوانه على لوحاته المتراصّة فوق أرضية مرسمه.. بكل عفوية فطرية.. مازجا معها رؤاه وفلسفته وكيانه ووجدانه..

استخدام فى أول الأمر الأسود والأبيض مارا بالرماديات، ثم بدأ اللون الأزرق النقى يبحث عن وجوده بين سماء وسحب لوحاته، أو غائصا فى بحورها العميقة، أو مقتحما كهوفة المؤدية للمجهول.. فى البعد اللانهائى.. ولكن العجينة الحمراء المتوهجة التى وضعها فؤاد بحذر بين الأبيض والأسود خوفا من طغيانها واستبدادها وانفرادها، فجرت رؤاه ضد الأطر المقيدة للحركة والإنطلاق إلى آفاق الحرية فى الفضاء الكونى الواسع.

وجذبه اللون الأصفر الذهبى الناصع بعد ذلك إلى ضوء الشمس المبهر.. تاركا كل أشكاله واضحة.. صريحة.. بين لجج الأمواج وقذائف البراكين وشرارات الصواعق.. داخل لوحاته ذات الخلفية السوداء الداكنة.

فالفن التجريدى قد حرر اللون من الارتباط بالرموز والمعانى المأخوذة، ومن الارتباط بظروف الطبيعة وحدها، لكن هذا لايعنى أن اللون لم يعد فى الرسم التجريدى أكثر من حدث حسى.. فى الحقيقة إنه يظهر فى محيطه الأصلى، فى وحدة تكونها علاقاته بالألوان الأخرى وبالأشكال الخاضعة بدورها للألوان، إذ لاشىء آخر يؤثر فيها، والفنان التجريدى يظهر اللون من حيث هو لن تراه العين.. فيشكله للعين.

يقول الناقد د. نعيم عطية عن التجريد والواقع: كلما اجتهد المصور التجريدى أن يتفادى بفنه الواقع وجد ذلك الواقع قد رسم فى لوحاته من خلال إمعانه فى الابتعاد عنه. ولهذا فإننا إذا تأملنا تكوينات فؤاد كامل التجريدية طالعنا المثير غير المتعمد من صور الطبيعة الدائبة

دفق والتصادم والجريان. وهو يحاكى الطبيعة أيضاً بميله إلى النسب
ى تفوق النسب الإنسانية طولا وعرضا.

وبالتالى اتجه إلى تغطية مساحات تتيح له تجسيم النسب
لإنسانية.. تلك الأشكال التى ابتكرتها التجريدية ليست بغريبة عن
الم الطبيعة لأن مبتكرها مجرد إنسان هو بدوره جزء من الطبيعة هو
مكاناته وحواسه وخياله وعقله بل أحلامه أيضاً.

وفى عام ١٩٧٣ توفى فؤاد كامل، وبقيت أعماله تذكرنا دائماً أبداً
ارس مغامر من طلائع التجريد، شاهراً فرشاته مقتحما المجهول.
لاتزال كلماته ترن فى آذاننا حينما قال: «سواء فجرنا ملامح الطبيعة،
فتكنا بعالم التراث.. سواء سايرنا حلم الفنان الأزلى أم حطمنا أساطير
ساتذة الكبار.. وسواء الهبنا عيوننا بالضباب، أم أثلجناها بالوهج، فقد
قى الفن اكتشافا.. وقد تبقى رسالة الفنان جسارته التى قد يحقق بها ـ
ضل بقية من ذكاء ـ من رؤى ذلك العالم الذى لايرى..»

سيف وانلى
عازف الألوان

فى مساء ليل عاصف.. من أيام الشتاء القارس عام ١٩٥٨.. ذهب سيف وانلى ملتحفا.. وحيدا.. تحت المطر.. إلى مرسمه فى وسط مدينة الاسكندرية. تاركا شقيقه أدهم (رفيق مشواره الفنى.. بل زميل كفاحه وعصاميته واصراره على النجاح.. من نبت الطفولة إلى عمر الأشرعة العالية) فى البيت معتكفا.. مريضا.. وإذ به يسمع نغمات موسيقية تنساب.. بحنين.. من بين فتحات نافذة الجيران.. لتملأ جنبات مرسمه بالدفء.. كانت سيمفونية بيتهوفن الثالثة التى كان يعشقها أخوه أدهم.. وسرعان ماحضر لوحة جديدة.. وبدأت فرشاته تسرى فى نسيجها بالوانه الممزوجة بوحى تلك الأنغام المسموعة.. والألحان القابعة داخل وجدانه منذ أمد بعيد.

هى لوحة «سيمفونية» نفسها التى عرضها سيف فى بينالى الأسكندرية الثالث عام ١٩٥٩.. والفائزة بجائزة التصوير الزيتى الأولى.. والتى كانت أول لوحة تجريدية تعرض فى الجناح المصرى.

كانت حياة سيف وانلى صفحات صافية خلابة من السحر والمتعة، فقد كون سيف وأخوه أدهم نفسيهما بعصامية نادرة، واستيعاب الدرس من الحياة.. وتجريبهما فى الأصباغ والخطوط.

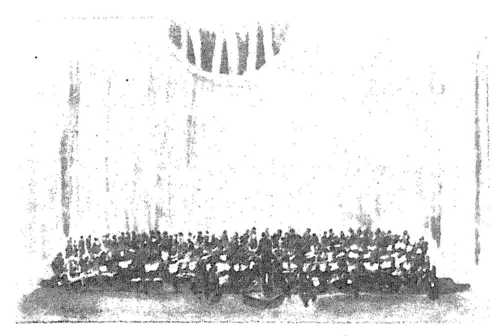
وما يميز انتاج سيف على مر السنين، هذا الخط المتصل الذى نشعر به من خلال مراحله.. فكان يبحث فى الطبيعة وأسرارها دون التقيد بالدراسة الأكاديمية.. وينقب عن الجمال.. من أجل الإهتداء به والتمرس علية.. خلال شحنات عاطفية وفكرية تساندها قوة الإرادة..

يتأكد ذلك بوضوح فى الأربعينات عندما كان يستكشف الأسلوب والأداء بعد تحكمه التقنى.. وتمكنه الفنى وميله للفنون الحديثة.. حيث أجاد مما رسة مدارسها، بدأ بالتأثرية والوحشية.. وما بعدها. فكانت خطوطه المنسابة وبناؤه الشكلى.. قويا.. حاداً.. بارزا.. رقيقا ناعما.. ضاربا فقرشاتة بعنف.. أو واضعاً اللمسات بخفة تلقائية بدون وعى.. أو بتمام الوعى والإدراك.

وفى الخمسينات استمر الفنان فى تطوره وتأكيد أصالة شخصيتة المتفردة.. وقد اتصف عطاؤه بتنوع ملحوظ فى موضوع لوحاته ورحابة فى النظرة.. حتى استوعب مظاهر الحياة المرئية والمعنوية.. فهناك موضوعات تمازجت مع ضروب الموسيقي والباليه والأوبرا.. وهناك موضوعات الطبيعة من بحر وريف وشاطىء.. وما نسميه من صور ومناظر فى رحلتــه إلى أسوان والنوبة. كما كانت. صوره للبورتريه تبرز فى المقام الأول ملامح الشخصية.. بلمسات تلخيصية تراها بالنظرة العابرة.. مع ولوج أعماق الشخصية المرسومة للوصول



«فرقة موسيقيه» للفنان سيف وانلى

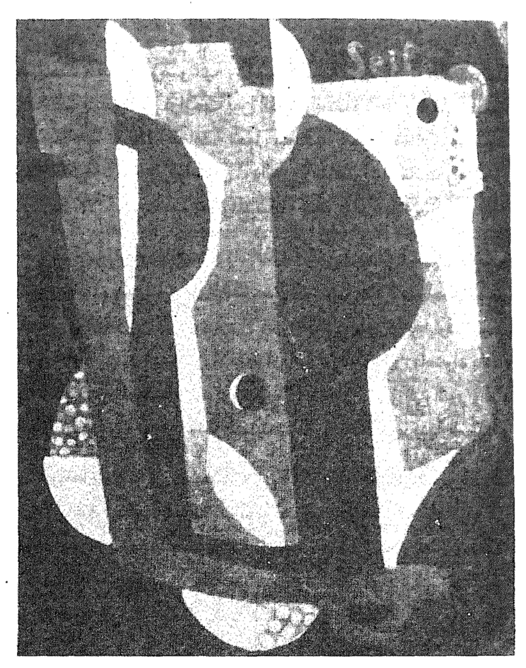


«الأوركسترا السيمفونى» للفنان سيف وانلى

إلى أصولها الوجدانية والواقعية مع ابتسامته شبه التهكمية التى نراها فى رسومه العديدة لصوره الشخصية.

يتميز سيف وانلى بالسرعة الفائقة فى تحديد أشكاله على اللوحة.. والتى اكتسبها من رسومه السريعة الخاطفة التى خطها بين فرق الباليه والاوبرا والموسيقى، التى كان يتابعها بنظرات حاذقة يقظة ذكية.. وتسجيله العناصر الاساسية فى حركتها مع أهم التفاصيل فى لمح البصر وبسرعة متناهية.. ومن تلك الأعمال اشتهر سيف وأدهم وانلى بجمعهما بين الايقاع المسموع والايقاع المرئى.. ونجاحهما فى التعبير عن ذلك الاحساس بلغة التصوير الخاصة.

كما أضافت الأضواء الصناعية البراقة فى المسرح لألوان سيف وانلى الرقة والشفافية واستعماله لأطياف الألوان البنفسجية والزرقاء



«تجريد» للفنان سيف وانلى

والتركوازية.. كما أكتشف عمق وجلال اللون الأسود المحيط بالأضواء المبهرة، والذى سيطر عليه واستمر معه إلى النهاية.

ويقف سيف وانلى فى الستينات بين التعبيرية والتجريدية التى أصبحت معها الموضوعية والتشخيصية.. وتميزت تلك المرحلة بمساحات الوانه التى تراوحت بين الكآبة والضياء تحددها أبعاد هندسية منضبطة لها قوانينها الخاصة تحمل معانيها المطمورة، تنبض - مهما بدت مشرقة - بالحس المأساوى.. والحزن الباطنى والتماسك والصمود تحت ثقل الألم.. وخاصة بعد وفاة شقيقه أدهم توأم حياته.

وكان أبلغ تعبير عن رؤاه الذاتية التى ترددت فيها عناصره التجريدية.. وظهرت معطياته الوجدانية.. ذات الدلالات الحزينة التى تختلج بها نفسه.. تلك اللوحة «الأخوان» التى صورها بعد وفاة وانلى بأشهر قليلة وعبر فيها عن الانفصال المادى للشقيقين بأضواء باهتة بينما عبّر عن الوجود الدائم لروحيهما بعناصر ترمز إلى النور والماء والفكر، وبهذا يقترب فى أواخر الستينات من النزعة التجريدية المطلقة.

ويصل سيف فى السبعينات الى قمة أعماله التجريدية ويقدم لنا سيمفونياته الغنائية الخالدة.. ولعلنا نستطيع أن نكتشف أستاذيته فى مزج الألوان بحساسية بارعة.. ووضعها فى صورها المتباينة والمتجانسة متجاورة.. أو متباعدة.. بقدرة الفنان المبدع فى استكشاف أسرار اللون والوصول به إلى درجات الصوفية والشفافية.

فكان يجرب اللون ملتحما باللون.. أو منفصلا عنه.. أو نابعا منه وحاول التوصل ايضاً إلى «لون اللون» الذى نجح فى الوصول بنا إلى

نفسجى البنفسجى» وإلى «أبيض الأبيض» الذى توصل اليه بعض
إد التجريدية الأوائل.

لقد خاض وانلى تجريدياته بأسلوب غنائى خلط فيه بين أنغام
يقاعات الموسيقى وبقع الألوان والخطوط.. إنها تجريديات خاصة جدا
يح العين والاعصاب ولا تثير فى المتفرج غليانا ولا حزنا أو
كسارا.. فهو يعنى بأن ينغم المساحة التى أمامه.. ويعطيها كل
قومات وقوانين الموسيقى وتجاربها الجمالية.. مما يدعو إلى تسمية
جربته «بالتجريدية الغنائية» حيث تعبر عن البهجة وإعطاء إحساس بما
يتمل فى نفوسنا عندما نستمع إلى الموسيقى.. هذا الطابع الغنائى
مميز لاسلوبه فى التصوير.. عكس رؤيته على المشاهد ونقل إلينا
حساسه بالبهجة والسعادة والفرحة والامتاع. رغم وجود الدراما
التمزق يتجليان فى بعض لوحاته التى أنتجها عقب موت أدهم أخيه.

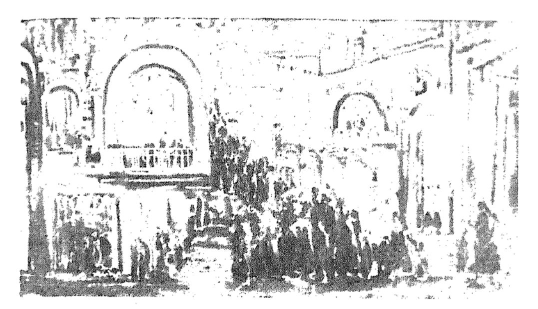
قد يكون سيف وانلى قد صور المئات من اللوحات الجميلة.. هذا
صحيح لكن أجمل لوحة صورها فى حياته، هى صورته الشخصية
كإنسان عصامى يتحرق شوقا إلى أن يصنع مستقبلا أفضل بغير
ثبطات مهما كانت ثقيلة الوطأة.

وقد جاءت جائزة الدولة التقديرية لسيف وانلى عام ١٩٧٣ تتويجا
حياة حافلة بالجهاد الشاق والتضحيات والصبر ومواصلة الصمود فى
وجه كل ماليس جميلا.. ليصبح أسطورة حية ورمزا للاسكندرية ينبض
الدفء والحياة.. علماً من أعلام مصر فى الفن.



صلاح طاهـــر
النجم الساطع

أثناء وجـود صلاح طاهر بالولايات المتـحدة لعرض أعمـاله فى واشنطن ونيويورك وسان فرنسيسكو، خلال صيف ١٩٥٦ .. لقى الفنان الأمريكى جاكسون بولوك حتفه نتيجة حادث سيارة وهو فى الرابعة والأربعين من عمره.. وامتلأت الصحف والمجلات وجميع وسائل الإعلام بتفاصيل هذا الحادث الأليم.. وذلك باعتبار «بولوك» (١٩١٢ - ١٩٥٦) بطل من أبطال الميثولوجيا الأسطورية الأمريكية الحديثة.. ولكونه أحد رواد الفن التعبيرى التجريدى هناك ولدوره الأساسى فى اكتشاف جوانب أخرى للإنسان.. ليس فى اتجاهه إلى رسم اللوحات الضخمة وتركه «لوحة الحامل».. أو استخدامه غير العادى للالوان الزيتية والدوكو، عن طريق سكبها او نثرها بتلقائية.. ورفضه للأدوات التقليدية واستخدامه وسائل أخرى وأساليب مرتجلة..لتصير أعماله مثيرة لما يبدع عليها من سطوح غير مهذبة.. خشنة.. ولكن بطريقته البنائية الجديدة للفراغ، واعتبار هذا البناء المضمون الحقيقى للعمل الفنى الذى ليس له صلة بالمنطق الكلاسيكى ولكنه من وحى اللحظة.



لوحة «جوشرقى» للفنان صلاح طاهر

هذا بجانب الابهار والدهشة التى اجتاحت فناننا صلاح طاهر عندما شاهد الطفرة التجريديةلفنانى الولايات المتحدة منذ الأربعينات.. والتى برز فيها العديد من الفنانين الكبار أمثال «بولوك»، «جوركى»، «مزرويل»، «دي كوننج»، «روثكو»، «كلين»، «بازيوتى»، و«مارك توبى» وآخرون.

وجاء صلاح طاهر الى مصر.. ومازالت الصدمة تعتريه لما شاهده من تقدم وتطور فنى وحضارى.. فعكف أول الأمر على مهاجمة الفن التجريدى بعنف وشدة.. ساعده انصات فئة من التشخيصيين له.. وتأييدهم له فى الهجوم على «اللاشكل»، وسانده أيضا الجو والتيار العام السياسى والاجتماعى والفكرى السائد المنادى بالموضوعية والمضمون والواقعية فى الأدب والفن، فى أعقاب العدوان

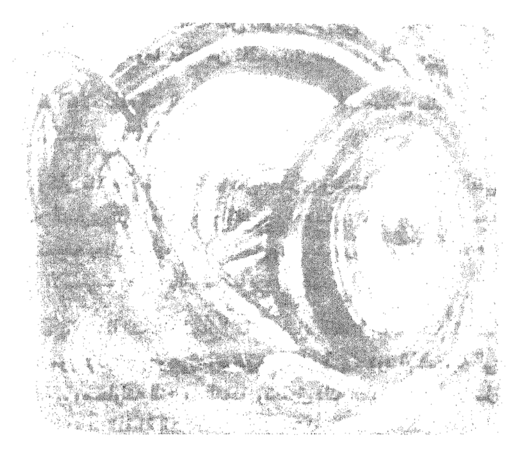
الثلاثى على مصر ومساهمة الفن الموضوعى فى المعركة بنزوله إلى الشوارع والميادين، وما حققه من تلاحم بين الفنانين والجمهور.

هذا بالاضافة إلى العشرين عاما التى قضاها صلاح طاهر داخل إطار الأكاديمية والتأثرية.

وكان نتيجة صراعه الداخلى الفكرى والفلسفى والنفسى والفنى والتيار الجارى فى العالم نحو التغيير والحداثة والنظر إلى آفاق أوسع، وجد نفسه يميل بزواية ١٨٠ درجة نحو التجريد.. والذى أقسم فى إحدى الامسيات وسط أقرانه سوف يرسم مثلهم.

لم يكن هذا التحول فجائيا كما يعتبره البعض ولكنه كان تراكما بطيئا من الإدراك والوعى..وسعيه فى تخطى حدود الإقليمية الى العالمية.. ومحاولته التفرد والتميز وتحقيق ذاته الفنية.. إلى أن وصل إلى العقدة أو النقطة التى تسبق الطفرة لهذا الميل العكسى المضاد السريع.

وقد أعلن صلاح طاهر فى أكثر من مناسبة أنه لم يكن يحس بالرضى عن فنه وعن نفسه يقول: «إن الاتجاه الكلاسيكى قد استنفد أغراضه وانتهى قبل مطلع هذا القرن.. وأن التمسك به حتى اليوم يعتبر ظاهرة لا تتمشى مع روح العصر الحديث الذى تتفتح فيه الحياة كل يوم بجديد.. ويقول فى مناسبة أخرى: «كنت كلما أقمت معرضا فى تلك المرحلة السابقة «الكلاسيكية» وشاهدت الناس مسرورين مهنئين.. أحسست بالمرارة.. ذلك لأنه كان يتملكنى الاعتقاد بأننى لم أحقق شيئا يذكر.. لأننى لم أصل إلى أسلوب خاص متميز.. وكنت أبحث عن



لوحة «تجريد» للفنان صلاح طاهر

أسلوبى وشخصيتى الفنية المحددة، حريصا على ألا أفتعل هذا الأسلوب الخاص..»

وأصبح الفنان صلاح طاهر نجما تجريديا ساطعا فى سماء الشرق الأوسط والبلاد العربية من خلال مزاولته لهذا الفن أكثر من تسعة وثلاثين عاما متواصلة غزيرة.

ويمكننا القول عن خطواته التجريدية، بأن مرحلته الأولى بعد عام ١٩٥٦ وهو فى سن الرابعة والأربعين، تكاد أن تكون غريبة على الذين تابعوا انتاجه طوال الفترة السابقة ـ (حيث امتد منهجه الأول الأكاديمي

منذ تخرجه فى مدرسة الفنون الجميلة العليا عام ١٩٣٤ ملتزما بالنسب والمنظور ومعالجة الموضوعات المصرية فى الريف والساحل والصعيد والواحات.. إلى عام ١٩٥٦ وهو لم يحد عن منهجه (الذى استخلص منه رؤاه الواقعية) ... خاصة وأنه فى السنوات الأولى من مرحلة التجريد قدم للمشاهد لوحات مسرفة فى التجريد المطلق.. فهو لا يقنع بالأشكال كما صاغتها الطبيعة فى أشكالها العادية، وإنما سعى إلى اكتشاف أصولها المرسومة داخل النفس.. إنه كان يرفض أن يكون مجرد «ناقل» لأسلوب حديث.

فاللوحة عنده صارت تكتسب «حق المواطنة» فى عالم الفن، فلابد لها أن «تتحقق» وأن «تتحدد» و «تكتمل».. وهذا التحقق والتجدد والاكتمال لا يعنى النقل والمحاكاة.. بقدر ماهو فاعلية حرة لا تخضع للطبيعة ولا للواقع، إنما هى للحرية التى يتمتع بها الفنان إزاء رؤيته الجمالية .

لقد ظل صلاح طاهر فى مرحلته التجريدية هذه مايقرب من الأربع سنوات يحاول اقناع نفسه والعديد من الفنانين والمثقفين من حوله بضرورة التسليم بوجود «حقيقة» لا تشبه الأشياء ولا تحاكى أى نموذج خارجى. ولا تصنع وسائل تعبيرية محددة سلفا أو معروفة من ذى قبل، ولكنها فى ذلك «حقيقة» بكل ما لهذه الكلمة من معنى.. وأن اللون يثير فينا حالات انفعالية.. تستثير البهجة والسرور أو الرعب والخوف.. حسب تنظيمه، وأن العالم كله فى الحقيقة نجده يأتينا بصريا خلال شعاع اللون الساحر.



لوحة «تكوين» للفنان صلاح طاهر

ومع بداية عام ١٩٥٩ انقلب صلاح طاهر على التجريد ليقدم لوحاته من خلال رؤية تشخيصية يمتزج فيها العالم المرئى بعالم غير المرئى.. الأشخاص فيها تتحول رغم احتفاظها بالشكل الآدمى العام فى مجملها إلى أشياء طائرة.. متجمعةأو منفردة.. متكونة من التواءات وانحناءات اللون تحت ضربات فرشاة الفنان العفوية.

تلك المرحلة الجديدة بألوانها وأشكالها شبه المرئية والممتزجة باللاشكلية المرئية، تكاد تقترب من «الحلم» السيريالى، أو هى باختصار

الرؤية التجريدية مندمجة مع الرؤية التشخيصية للواقع..وفيها أبدع صلاح طاهر أجمل لوحاته، واستطاع أن يعطى لأعماله شخصيتها المصرية بصورة معاصرة صادقة، فالمبانى والعمارة الاسلامية بجلال أقواسها وزخارفها المتكررة.. والصحراء الشاسعة الممتدة برمالها الصفراء.. حاوية شريط الوادى الأخضر بدلتاه المروحية.. مع زرقة البحر التركوازى وأعماقه المتدرجة.. التى تحف شمال وشرق مصر.. وصفاء الجو وتطابق السماء.. ووجود الشمس الساطعة أغلب العام. كل تلك الاشياء هدت الفنان الى تأصيل ذوقه اللونى وأشكاله المنتسبة للبيئة ورؤاه المختلفة.

وفى معرضه الذى أقامه فى بيته عام ١٩٦٨ ودعى له الأصدقاء وبعض الادباء والفنانين (بعد أكثر من أحدي عشر عاما قضاها صلاح طاهر منغمسا فى التجريد والمحاولات الخاصة فى اخضاع العناصر والأشكال لإيقاع شكلى خالص) قدم فى هذا المعرض.. وجوها ومناظر ريفية واقعية طبيعية فى معالجة لونية بخبرة تقنية عالية.. وتعتبر هذه العودة.. ليست رجوعا إلى نقطة البداية.. ولكنها نوع من الحنين للماضى .. والذى ساعد صلاح طاهر على هذه العودة ممارسته الدائبة لرسم الوجوه بالأسلوب الأكاديمى طوال مراحله السابقة.. فهو لم يقطع الخيط بينه وبين التشخيصية.. الذي يعده أيضا نوعا من التدريب والتجريب.. بل جعل الطريق للعودة مفتوحا ممهدا.

ونلاحظ فى معرضه المقام فى أواخر عام ١٩٧٥ أنه وضع قاعدة متينة لتجاربه التجريدية.. واتجاهه الى «التعبيرية التجريدية» حيث نجد

الشكل لم يعد مجرد تكوينات هندسية ساكنة تخلقها الخطوط الرأسية والافقية فقط.. وكذلك.. لم تعد أشكاله تتخلق وفق الصدفة البحتة.. بل تستمد ديناميكيتها من التقنية العالية فى الأداء الذى تدور فيه فرشاته، وتنحنى على مسطح لوحاته تحت ضربات سكينته فى حركة أقرب إلى الحلزونية.. وإنما أصبح فيها متخلصا من التفاصيل التى تشغل العين.. جاعلا الانفعال يبدو فقط على حركة الجسد وما تغطيه من أردية تبدو كالملاءات الطويلة الفضفاضة التى يلونها غالبا بالوان ساخنة.. ولكى يؤكد وجودها يحيطها بمساحات خالية من النقوش أو اللمسات المتداخلة.. التى كانت تملأ السطح فى مراحله السابقة. مما يؤكد أهمية الشكل المرسوم ويزيده درامية واستحواذاً على اهتمام المشاهد وانتباهه.

وكان القليل من ابداعاته فى تلك المرحلة.. يصور المنظر الطبيعي أو المبنى المعمارى فى خلفية تلك الأشكال المستخلصة من وجدانه مباشرة.. بعيدة عن أى مكان بعينه.. وخصوصا بيئته بذاتها.. وكان البشر الذين يحتلون لوحاته بأشكالهم المتلاحمة.. هم فى كل لوحة مهما كان عددهم شكل متكتل واحد.. متداخل.. متماسك.. ليست لهم ملامح أو قسمات خاصة تفرقهم عن بعضهم.. فكلهم بشر تساووا فى الحقوق والواجبات والحرية لا فرق بين من هو أسود أو أبيض أو عربى أو أعجمى فكلهم.. بشر سواء.. وقد قاده ذلك بالضرورة إلى إضافة ما يشبه الأبواب والأقواس فى الأبنية الصرحية الضخمة.. ذات المذاق الأسطورى الساحر، يظهر فيما بينها الشخوص فى حركتهم الجارفة كالأمواج البشرية الخارجة من بطون المعابد أو الأحياء الشعبية.. ينشدون ملاحمهم الجماعية فى لحن شامل..

وهو فى تلك الأعمال يبدو وقد تخلص من العشوائية نهائيا وبات يطوع تلك الحركة «الاتوماتيكية» التى يؤدى بها الرسم - لإرادته.. لكى يخدم التكوين المحدد والمجهز سلفاً.. مستفيدا فقط من الصدفة فى الأداء.. لاضفاء حيوية للعمل العقلانى.. دون أن يجعل منها هدفا كما كان يفعل قبل ذلك.

وقد تطور فن صلاح طاهر على امتداد السنوات التالية.. إلى أن وصل الى قمة فنه التجريدى.. واستخلاص أشكاله من بين الدائرة فى دورانها والخط فى استقامته.. وصارت أشكاله بين الانحاءات والالتواءات والدوائر الناهدة والكوات العميقة التى تبدو كالدوامات أو العواصف أو الحمم البركانية، وجاءت النقط الصغيرة العديدة المتناثرة بعقلانية بعد ذلك لتكسب أعماله نوعا من الزغللة البصرية وتكمل أعماله المتحركة..

إنه يرسم أشكاله غالبا بعفوية شديدة وسريعة فى آن واحد.. ثم يبحث فى داخلها بعقله الواعى وادراكه الفنى متأملا الشكل والمساحة.. يضيف أو يحذف حتى تكتمل الصورة وهنا يطلق عليها عنوانها العقلانى. ثم يعاود الكرة بعد الأخرى، مضيفا على أشكاله الهلامية ديناميكية الحركة تتمازج وتتجانس.. متلاحمة أجزاؤها فى نسيج واحد.. تأخذ جوانبها بعض الضياء ويستأثر البعض الآخر بالظلمة أو الظلال.. ويأتى كل هذا بعفوية.. تتحكم فيها مع تجاربه العديدة السابقة أدواته وخاماته التى يستخدمها.. وطريقة الإمساك بها.. واتجاه دورانها والتفافها.. ودسامة عجائنه ونوعيتها ومدى كثافتها.. بالاضافة الى صفة الخامة التى يسكب عليها وجدانه ومشاعره أيا كانت من ورق أو

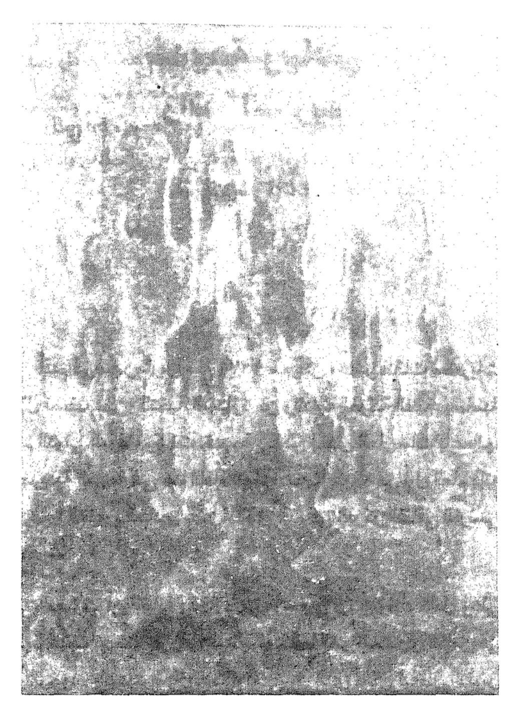
خشب أو قماش.. كل تلك الأشياءتتفاعل معه ويتفاعل بها ليتم مولد عمل فنى جديد يتضاعف معه احساس المشاهد بالحركة والآلية..

ويطالعنا السؤال الملح الذى أطلقه الدكتور نعيم عطية: «هل صلاح طاهر يحيا عصره؟ هل يحس بأحاسيس مجتمعة، ويعبر عنها في أعماله الفنية؟ ويجيب.. أجل صلاح طاهر يحيا عصره فهو يطل علي القرن العشرين.. بل ويطمع في الإطلال على القرن الحادى والعشرين أيضا.. بكل منجزاته الفنية والعلمية والصناعية».

خديجة رياض
رائدة التجريد

أقيم فى شهرمارس عام ١٩٧٥ معرض «عشر فنانات مصريات خلال نصف قرن» للنخبة الممتازة من رائدات الحركة الفنية، بمناسبة العام الدولى للمرأة، وكانت خديجة رياض إحدى العارضات بأعمالها التجريدية السبعة فى هذا اللقاء الهام.. حيث سبقه فى أول العام ذاته معرضها الخاص الحادى عشر.. الذى أقيم فى المركز الثقافى الفرنسى بالقاهرة.

المعروف أن الفنانة رفيقة طريق رمسيس يونان وفؤاد كامل وعلى دربهم كانت تبحث عن هذا المجهول.. هذا السر السحرى الكامن فى لغز الوجود.. البعيد المنال.. ذلك المجهول الذى يمكن لبعض النفوس الفسفورية الملهمة أن تستشفه من بين هواجس الأوهام والأشواق والخيالات..



لوحة «تكوين» للفنانة خديجة رياض

لقد امتازت خديجة رياض بمزاوجتها المثيرة بين التجريدية التعبيرية المستخدمة فيها الأسلوب «التبقيعي» وبين السيريالية وغرابة توليفاتها الباطنية.. فنجدها في أكثر لوحاتها تترك اللون «يسيل» ويتداخل في عشوائية غير منتظمة وغير محسوبة مع غيره من الألوان يتعارض مع البعض ويتجانس مع الآخر، وتأخذ وجوه فتياتها التي تصنعها تحويرات الصدفة المطلقة، بتلقائية وفطرية مفرطة، فتبدو فيها ملامح وجوه مطموسة وحشية.. مطلقة من بين ثنايا ألوانها «المتسيلة».. فتظهر كما لو كانت عرائس جن منبثقة من بين أمواج البحار العاتية.. أو هابطة من بين ثنايا سحب هوجاء معلقة في السماء.. أو بازغة من بين تشققات صخور الجبال الصلدة، وهي بذلك تداعب خيال المشاهد دون أن تقول كلمة واحدة.. واضحة.. أو صريحة.. أو ذات معنى..

ولدت الفنانة خديجة بالقاهرة عام ١٩١٤ ولم تدخل معهداً أو كلية تتعلم فيها أصول وقواعد الدراسات الأكاديمية، بل اكتفت بدراستها الفنية على يد الفنان «زوريان أشود» الأرمني الأصل.. وعلى رحلاتها في الخارج تزور المتاحف والمعارض باحثة عن سر أصالة وروعة تحف أساتذة الفن الكبار.

ومنذ سنة ١٩٥٧ وهي تقيم المعارض الخاصة في مصر وروما ولندن وأوتاوه، وتشترك في المعارض العامة حيث حصلت على الجائزة الأولى في التصوير الزيتي عام ١٩٦٢ في مسابقة وزارة الثقافة.. كما مثلت مصر في ثلاث دورات ببينالي فينسيا الدولي عام ٦٠، ٦٤، ١٩٦٨.. وشاركت في خمس دورات لبينالي الإسكندرية.

والمتأمل لأعمال الفنانة خديجة الأخيرة يجد أنها تركت العنان لألوانها الداكنة تتسيب وتسيل وتأخذ مجراها.. وتقف عند حد أو تميل ثم تنحنى داخل أطر لوحاتها.. مع تخلصها نهائيا من تلك الوجوه الوحشية المطموسة.. وعدم الاهتمام بالوجود التشخيصى فيما بين تشكيلاتها.. واتجاهها اللاشكلى واللاموضوعى..،هذا الفن الحديث الذى يقامر بالصور والرموز والأسماء أملا فى التعبير عما لايمكن أن تهتدى إليه لغة من اللغات.. فهذا التحليق وهذا الغوص وهذا الانطلاق هى «الحرية» التى ربما لم تكن ألا وهما من الأوهام.. هى كل ما يستطيع أن يفخر به الإنسان»[١].

أبو خليل لطفى
وشاشة الأحلام

عام ١٩٣٦ تشكلت «جماعة التجريديين الأمريكيين» فى نيويورك التى لفتت أنظار العالم والمجتمع الأمريكى فى الأربعينيات بفنونهم التعبيرية التجريدية..

وتبلورت «مدرسة نيويورك» بفضل الفنانين هناك بمغامراتهم وجرأتهم الشديدة.. وشيدت قواعدها وقيمتها وفاعليتها الطليعية فى سماء الفن المعاصر.

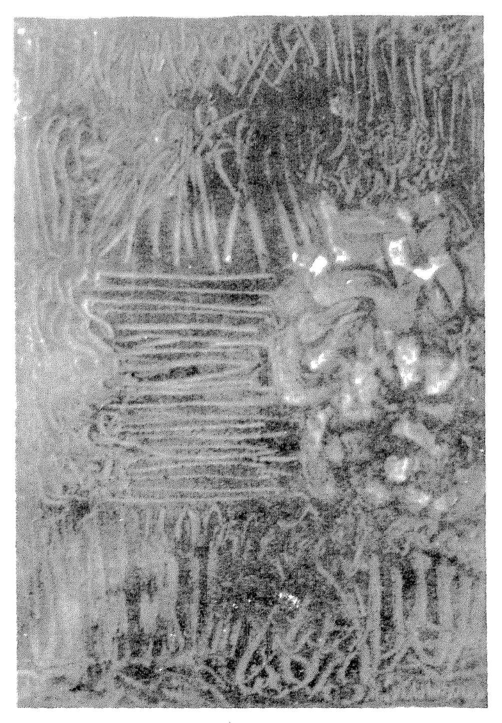
فى هذا الوقت وبالتحديد عام ١٩٤٦ سافر أبو خليل لطفى إلى الولايات المتحدة فى منحة من الحكومة المصرية لاستكمال دراساته وتجاربه.. درس أول الأمر بمعهد التصميم بشيكاغو. وذهب بعد ذلك إلى جامعة أوهايو ليحصل على درجة الماچستير فى التربية الفنية عام ١٩٤٩.. ثما سافر إلى نيويورك ليشاهد

التجريدية التعبيرية فى قوتها وعنفوانها عن قرب ويتصل بروادها ويلتحق بجامعتها من ١٩٥٠ إلى ١٩٥٣.

وأثناء وجود أبو خليل لطفى هناك تخرج من تلك الجامعة بعض عمد مدرسة نيويرك مثل تونى سميث، وليم بازيوتى، آد رينهاردت، جوليس أوليتسكى، وأخرين.. وعاصر الفنانين لارى ريفرز، الفريد ليسلى، روبرت جود نف والمثال الهندى أمار سيجال.. من هذا الجيل الناجح.. قامت على أكتافه فنون الحركة والبوب آرت كما قال روبرت ايجلهارت استاذ أبو خليل ومدير الفنون بجامعة نيويورك.

ولد أبو خليل لطفى فى حى القلعة فى ١٠ اغسطس ١٩٢٠ وهو أحد أحياء القاهرة الفاطمية حيث اختلط عطر الماضى برحيق الحاضر. وكان أبوه احد الشيوخ المتصوفين.. حفظة القرآن الكريم.. الملمين بعلوم الدين.. وتربى فى هذا الجو.. الدينى المتصوف.. وتأثر به.. وبقى فى وجدانه مختزنا.. إلى أن التحق بمدرسة الفنون الجميلة العليا وهو فى سن السابعة عشر، وتخرج فيها عام ١٩٤٢ قسم الفنون الزخرفية. كما حصل عام ١٩٤٤ على دبلوم معهد التربية الفنية الذى يؤهله لتدريس الفنون.

وبعد بعثته التى استمرت سبع سنوات بالولايات المتحدة، عاد أبو خليل إلى مصر عام ١٩٥٣ ليعمل فى تنمية الصناعات الريفية.. التى كان لها الفضل فى تجواله بين أغلب محافظات وأقاليم مصر ونجوعها. فشاهد الواحات الخارجة والداخلة فى الغرب ومناطق سيناء شرقا، ومن أسوان والنوبة جنوبا إلى شواطئ رشيد ورأس البر شمالاً.. يبحث



«كتابات عربية» للفنان أبو خليل لطفى

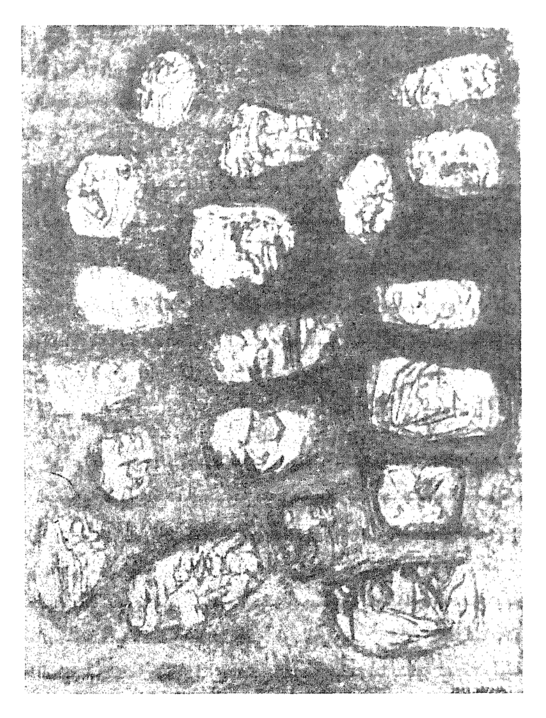
ويدرس ويرسم. وكانت لهذه الجولات ذات أثر كبير فى فنه الجديد الذى أتى به من مركز التعبيرية التجريدية فى أقصى الغرب.. رافضا لكل الأساليب الواقعية والأكاديمية التقليدية.. والتى كان لأستاذه يوسف العفيفى، الذى لقنه درس الفن الأول فى أصول التخيل والتصميم والابتكار فى المدارس الثانوية، كل الإفادة والتوجيه.

وفى قاعة «القاهرة» التى كان مقرها ٣٣ شارع عبدالخالق ثروت أقام أبوخليل لطفى معرضه الخاص الأول عام ١٩٦٠ ـ بعد أن أقام معرضين بالولايات المتحدة، ١٩٤٨ فى شيكاغو، ١٩٥٢ فى نيويورك ـ لتعريف الجمهور المصرى والنقاد بميلاد فنان تجريدى جديد.

وتتابعت المعارض الخاصة والعامة للفنان.. ومن أهمها بيناليات الاسكندرية وفينسيا وساوباولو، والتى كان فيها يفاجئ المشاهدين فى كل منها بالشئ الجديد المبتكر.

قال أبوخليل لطفى عن معرضه الخاص الأخير فى حياته والذى أقيم فى الزمالك: إن أفكاره مستوحاة من دراسة «سيكلوجية الخيال الفنى» التى قام بها العالم أنتون أزنزويج من خلال كتابه القيم «النظام الخفى للفن» الذى صدر عام ١٩٦٨ فى لندن.

وأن المسطح التصويرى عنده يشبه ما يسمى «بشاشة الأحلام» كما وصفها العالم ب. د. لوين فى كتابه «استرجاع معنى شاشة الأحلام» الذى صدر عام ١٩٥٣، وهو يصف شاشة الأحلام بأنها مسطح مطاط خلف صور الحلم المدركة بشكل شامل. وهى تبدو غامضة وأشبه بسحابة غير مميزة لا يمكن تحديد موقعها فى الفضاء



«من حضارة البدارى» للفنان ابو خليل لطفى

وعندما تتبدد عناصر وملامح الحلم البارزة فإن الشاشة تبقى مفتوحة للعين . وعندما تفقد الشاشة مادتها (أى الملامح البارزة) ، فإنها تقترب إلى ما يمكن تأويله بحلم خاو. ورغم وضوح هذا العدم فإن الحلم يترك خلفه خبرة عاطفية مؤثرة.

إن «شاشة الأحلام» «مرواغة فهى أحيانا تطوى نفسها وتختفى إلى اللانهائى ويحدث ذلك غالبا عند أى محاولة يائسة لفحص ومحاولة تحديد معالم مرئيات الحلم ، وأحيانا أخرى تتقدم «الشاشة» نحو الشخص وتقتحم كيانه عنوة أو بمعنى آخر تطوقه.

ومحاولاته تستهدف خلق مواقع دخول واختراق مواقع خروج وانبثاق مما يجعل الصورة «تتنفس» ويصير لها كيان خاص بها ووجود حى ربما يؤدى فى كثير من الأحيان إلى استرجاع خبرات لاواعية عنيفة أو الإيحاء بأفكار تتعمق وفقا لخبرة المشاهد.

ولقد طوع أبو خليل لطفى منهجه التجريدى .. لشخصيته المصرية المتفردة .. المعجونة داخل حضارات أجداده العظام .. إنه لا يميل كثيراً إلى الفن الكلاسيكى الدينى االصارم عند الفراعنة ، ولكنه يعشق فنونهم الشعبية التلقائية التى تعبر عن روح الإنسان المصرى البسيط .. ويذهب إلى «المتحف المصرى» ليستلهم فنه من بعض أجزاء شظايا الفخار الذى تبقى من آثار وجدت قبل الأسرات بآلاف السنين .. تحمل زخارف ساذجة بسيطة وخدوشا بدائية دقيقة رتيبة ، انحدرت منها ثقافة «البدارى» والتى إستوحى منها ومن الأساطير القديمة لوحاته العديدة.

وفى مرحلته التصوفية الطويلة رأيناه يكشف عنها بعد الحين
زيلا عنها فعل الزمن .. يظهر جوهرها متألقا لامعا مشعا من ثنايا
قله الباطن .. لنشاهد المآذن البعيدة .. من نور .. ووحداته االتصوفية
كثيرة .. والخطوط الروحانية .. وسر حرف الباء .. والخط العربى فلم
ىكله كما يفعل «الحروفيون» من الفنانين العرب بل أخذ منها روحها
شموخها وأعاد تشكيلها بأسلوبه الخاص المبتكر ليجعل المشاهد يقف
ام أعماله متأملا مفكرا بإحساس روحانى تصوفى .

وقد جذبته الاكتشافات العلمية المثيرة والتقت أفكاره مع الصعود
ى الفضاء والنزول على سطح القمر .. وتفتيت النواة الذرية والتى
ثلها فى لوحاته : «المفاعل الذرى» ، «الوجه الثالث للقمر» ، «ثقب فى
نضاء» ، «نباتات مشعة» ، «بقايا قمر صناعى» ، «إلى استكشاف
لانهائى» . وفى صخب المدينة التى عاش فيها أكثر عمره صور
ارع شبرا بازدحامه المعروف وانعكاسات أضواء النيون فى «القاهرة
كبرى» ، «ومدينة الصحراء» ، «مدينة تستيقظ» وأخرى يظهر الشبح
ى وسطها .

واكتشف فى المناطق النائية عن المدينة أسس تقنياته الخشنة
الحادة ، ففى كتل الخشب العتيق تأمل فعل الزمن ونقش سطوره عليها
تفاعل جزئيات جذوعه مع الحرارة والبرودة .. وتمنع خلاياه النباتية
جافة ، مقاومة الحشرات والهوام .. إلى أن صارت تلك الأخشاب لا
ن لها تتخللها الشقوق والحفريات .. وأصبح ملمسها يوحى له
استعمال الأدوات المدببة والحادة فى إبداع لوحاته كموال الساقية
«موال النورج» و«الشجرة التى ترى وتسمع» و«تأثيرت ناى» ، تلك
لأشياء بشكلها القديم الخشن وملمسها الفريد مع زهده فى اللون.

وبقدر اهتمام أبو خليل لطفى بالموضوع الذى يتخيله على شاشة أحلامه كان استعماله للتقنيات العالية وحبه للوصول إلى تقنيات لم يسبقه فيها أحد .. فكان دائب التفكير فى عجائنه وأصباغه وخاماته وأصولها الكيميائية .. يستعمل الألوان الزيتية والمائية والأحبار .. حتى مادة « البنزين» البترولى استخدمه فى إذابة وتحليل بعض ألوانه .. والتى اعطت نتائج غريبة وعجيبة .

كما قام بالتجريب فى عمل التأثيرات البارزة على لوحاته باستخدام أسلوب الكولاج ليقدم لنا أشكالا هندسية متباينة الارتفاع ذات ظلال دقيقة رفيعة مطلية كلها باللون الأبيض لتذكرنا بلوحة «الأبيض على الأبيض» للفنان الروسى الشهير كازمير ماليفتش .. وأخذت تجاربه فى التعبيرية البصرية جهدا ليس بقليل فى رسمه أشكاله الهندسية الدقيقة، وصبغها بألوانها المتباينة لتموج بالزغللة المتدفقة من جوانبها بالتمدد والانكسار التعبيرى .

ولم يبعد أبو خليل لطفى بفنه التجريدى عن الأحداث الجارية فى الوطن العربى .. بل تأثر بها وسجلها .. ليظهر فى طيات بعضها الحزن الدفين .. منها «عام الهزيمة» ، «٩ يونيو ٦٧» ، «مأساة دندره» ، «حرب لبنان» .. والبعض الآخر .. الفرح والبهجة «كمرور أفقى فى انفاق السد العالى» و«مرور عمودى» ، و«العبور العظيم ١٩٧٢» .

وفى كل أعماله تكون الفكرة محلقة فى خياله .. وعندما يبدا العمل تصبح شيئا جديدا لم يتصوره من قبل .. وأنجح أعماله التى تنال رضاه هى الأعمال التى تنتهى بسرعة .. لإفراغه فيها دفعة



«موال النورج» ١٩٥٩ ـ للفنان أبو خليل لطفي

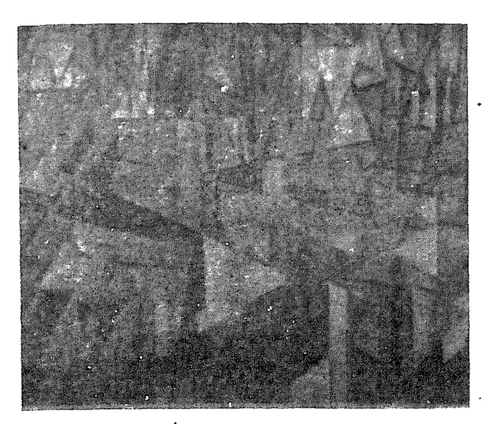
واحدة كل الشحنة الوجدانية .. دون تعديل أو تبديل .. وهذا ما يحدث غالبا للاحداث التى تهز كيانه .. ولا يقدر على احتضانها مدة طويلة وهذا ما نراه فى خطوطه السلسة الناعمة فى أجزاء والخشنة فى أجزاء أخرى تشع طفولة وبراءة .. وحنانا ورقة .. وعذوبة وحبا ..

وأحيانا لا تسعفه اللوحات الكبيرة .. وتحضيرها وشدها مع الآلهامات والإيماءات التى تلاحقه فيقوم بتسجيلها على أى شىء يصادفه من ورق أو كرتون أو قماش .. ليتخلص منها .. ولكن الأشياء دائما تتوالد فى إدراكه من بين الأحلام والخيالات ومن بين الأفكار المختزنة داخله .. ولا زالت الأشياء العتيقة وصخب المدينة والتصوف والأحداث والاكتشافات تملى عليه ايماءات واشارات تظهر على شاشة الخيال فجأة .. وتختفى .. لتدخل الصدفة فيها بقدر ليس بقليل.

مصطفى الأرناؤوطى
المعلم .. والتجريدية

يميل مصطفى الأرناؤوطى بشكل عام كأحد الفنانين المعلمين إلى تربية الأجيال الفنية العديدة على التجريب والتجديد والحداثة .. ولهذا لم يكن انتاجه الفنى غزيرا بالشكل الملحوظ .. ولكنه لم يترك معرضا عاما يدعى إليه .. الا واشترك فى تقديم عمل جديد معبرا بأسلوبه التجريدى الهندسى عما يشعر به فى وجدانه ، وذلك منذ أواخر الثلاثينات .

إن مزاولة مهنة الفن لا تتطلب وقتا كافيا للانتاج الفنى فحسب بل توجب أيضا مساحة زمنية طويلة للتخيل والتأمل واطلاق العنان ، والكشف عن ضروب الانسجام الجوهرية الكامنة فى الكون .. وعن الجوانب الخفية المشحونة بالصبغة الوجدانية والعواطف الجياشة .. والتعبير عن الحقيقة والواقع بعمق .. ولهذا كانت اللوحة الواحدة عند الارناؤوطى تأخذ وقتا طويلا فى إبداعها .



«تكوين هندسى» للفنان مصطفى الأرناؤوطى

ولد مصطفى الارناؤوطى فى دمياط عام ١٩٢٠ وحصل على دبلوم الفنون التطبيقية عام ١٩٣٩ ، ومعهد التربية الفنية للمعلمين (قسم الرسم) عام ١٩٤١ .. وكان من أول المبعوثين للخارج بعد الحرب العالمية الثانية .. حيث ذهب إلى إنجلترا عام ١٩٤٨ ليحصل على شهادة الفن من مدرسة «رسكن» للفنون الجميلة باكسفورد ثم نال شهادة الزمالة من جامعة لندن عام ١٩٥٠ .

وفى إنجلترا شاهد االفنون المعاصرة الحديثة واتصل اتصالا مباشرا بكبار الفنانين هناك .. مما جعله يعتنق المذهب التجريدى فى الفن

والميل إلى الأسلوب الهندسى .. الذى مارسه بشغف كبير .. لتتميز أعماله بين اقرانه بالتباين والتطور من عام إلى آخر .. ليقدم لنا تجريداته وعناصرها فى مساحات بسيطة بألوان زاهية .. ويتدرج بخطوطه الأفقية السوداء مع بعض خطوطه الرأسية العريضة والمائلة والمتنوعة شكلا ولونا ..

ويعتمد الارناؤوطى فى بعض أعماله على نظريات الخداع البصرى وما تحدثه من ذبذبات تنتج من الخلط بين االشكل والأرضية وبما تدركه العين اليمنى من الناحية المبصرة والعين اليسرى من ناحية مختلفة أخرى .فكلتاهما ترى الخط الأفقى بشكل مغاير .. ومن هنا نتج نوع من الإختلافات البصرية التى ينتج عنها نوع من الاهتزازات البصرية الحركية الراقصة . وبهذا أودع الحياة ديناميكية عاشت معه لكى تصطبغ من خلالها تكويناته الهندسية البالغة الدقة .

إن القدر القليل الذى أعطاه لفنه يرجع لانشغاله بالقدر الكبير فى تنشئة أجيال من المهتمين بالتربية والفن .. فمنذ عودته من لندن وهو يقوم بتدريس فن التصوير فى الدراسة العادية بكلية التربية وأيضا فى الدراسات العليا منذ انشائها عام ١٩٦٩ والاشراف على العديد من الرسائل العلمية ، كما امتد نشاطه إلى كلية الفنون التطبيقية ، والمعهد العالى للفنون المسرحية ومعهد النقد الفنى وجامعة القاهرة (كلية الإعلام) إسهاما منه فى رفع الثقافة الفنية .. وهذا لا يقلل من ابداعاته بل يزيده بقدر ما قدمه من فنانين للحركة المصرية .. بالاضافة إلى مشاركته فى ترجمة أهم أعمال الناقد البريطانى الشهير هربرت ريد «تعريف الفن» ، و «الفنانون والنقاد والفلاسفة» .

وتعتبر لوحته «انتصار الإنسان» أحد الأعمال المتميزة التى عبر فيها بأسلوبه الهندسى الذى يجعل المشاهد يركز فى رؤيتها بشكل جاد مكثفا وجدانه داخل دروبها اللانهائية دون أن يدرى بمدى ما استغرقه من وقت فى تأملها.

لقد تفرد مصطفى الأرناؤوطى بتياره التجريدى الكلاسيكى القائم على تنظيم خطوطه وألوانه ومساحاته بحسابات هندسية ورياضية بشكل واضح ودقيق وصارم .

يوسف سيده
والأبجدية العربية

كان ينقل عدوى التأمل والغوص فى أعماق المجهول إلى رفاقه وتلاميذه وزوار معارضه الخارجية الكثيرة .. سواء فى بدايته التشخيصية وحوار ألوانه الساخنة والباردة التى تكسوها غلالة شفافة غير مرئية أو حينما يدخل ضمن انتاجة بخامات وأشكال غير مطروقة بشكل ملحوظ .. فنجده يشكل من أنواع الكولاج والحروف الأبجدية وقصاصات أوراق الصحف ما يعكس فكره المتجدد وباطن مشاعره .

ذهب فى المرة الأولى إلى الولايات المتحدة عام ١٩٥٠ للدراسة لمدة سنة فى منحة «فولبرايت» وهناك أثناء عروضه الشخصية العديدة .. أبلغته الحكومة المصرية بالاستمرار لنيل درجة الماجستير فى التربية الفنية من جامعة «مسناسوتا».

وعاود للمرة الثانية الذهاب إلى الولايات المتحدة عام ١٩٦١ للحصول على درجة الدكتوراه من جامعة «أوهايو» وكانت رسالته بحثا



جزء تفصيلى من لوحة «السد العالى» للفنان يوسف سيده

شيقا من الناحية الفنية مصاحبا لدراسته النظرية لمدة خمس سنوات عن «الكتابة العربية وعلاقاتها التشكيلية» التى أثبت فيها بالنظرية والتطبيق. أن الكلمة العربية المكتوبة .. بمالها من قدسية خاصة عند المسلمين منذ مئات السنين .. يمكنها القيام بدور هام فى خلق ثقافة تشكيلية جديدة حول العالم العربى، عن طريق بناء أشكال فنية تتداخل فيها الحروف الهجائية بين الخطوط والألوان .. مسايرة للغة العصر السائد ، مع الاحتفاظ بالحضارة والتقاليد الشرقية .

لقد استحوذ على الفنان يوسف سيده اهتمامه بالحروف العربية الانسيابية بعد عودته عام ١٩٦٦ إلى القاهرة .. ونجده قد قام بمحاولات وتجارب فنية عميقة حولها .. وأخذ يصيغها بشكل جمالى فى لوحاته العديدة .. بصورة تجريدية .. وهنا تجدر ملاحظة هامة على تلك المغامرة التجريدية التى استهوت الكثير من الفنانين العرب فى استخدام الاشكال المتعددة للحروف والكلمات والجمل المركبة والأبيات الشعرية أحيانا والتى تسعى بمحتواها الأدبى والفكرى للولوج إلى العمل الفنى التشكيلى .. حيث ينقسم المتذوقون والمشاهدون لهذا الفن إلى فريقين .. فريق يقرأ اللغة العربية ويعرف مدلول كل حرف .. ويفهم محتوى كل كلمة فى اللوحة .. وفريق آخر يجهل القراءة أو عدم معرفة تلك الكلمات والحروف غير المفهومة بالنسبة له.

وهنا تتغير النظرة العامة لكل فريق، فالأول يعرف الغرض الرامى إليه الفنان بصورة مباشرة، والثانى ينظر للوحة كعمل فنى له أصوله الجمالية وألوانه المتناسقة من خلال شكل تجريدى بحت.

ونأخذ على سبيل المثال إحدى لوحات الفنان الهامة والضخمة التى تحكى «بناء السد العالى» فنجده يرسم كلمات تعنى «الشعب الذى بنى الأهرام يبنى السد العالى» بصورة متحررة متحاورة متكررة متشابكة فى التكوين العام للوحة. وكان اختياره لبعض الكلمات ذات الخصوصية والمدلول الموضوعى، يلعب دوراً هاماً فى التركيب والتوفيق والتغيير والتبديل والتصغير والتكبير.. مشكلاً مضموناً ذا صفة تعبيرية تجريدية بصرف النظر عن مكنونها.. ضافياً عليها ألوانه الناصعة الصافية، نشعر من لهيب وهجها أنه فنان جاء من الشرق العربى.

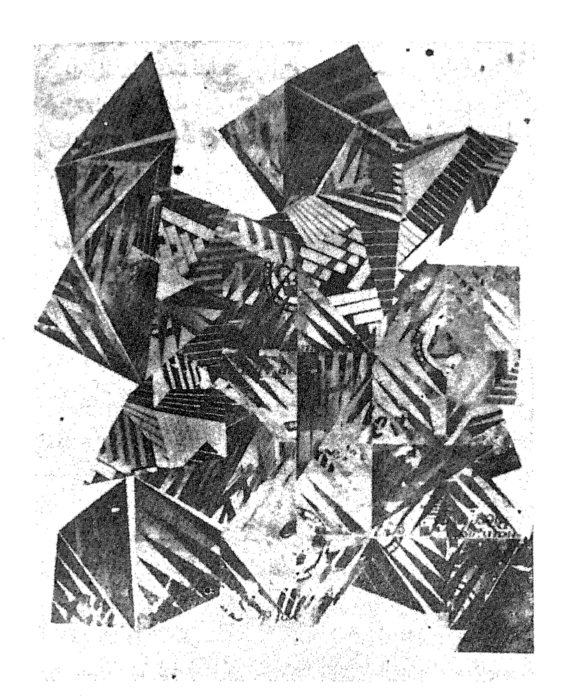
ولذلك اعتبر يوسف سيده أحد الفنانين الرواد المجربين للهجائية التجريدية فى خلق أبعاد جمالية تشارك فى العمل التشكيلى، إنه فى الحقيقة نوع من المزج بين التراث والمعاصرة برؤى جديدة، والذى شاهدناه فى الآونة الأخيرة للعديد من الفنانين فى المشرق والمغرب العربى وأهل الخليج الذين يجوبون تلك الأبحاث والتجارب.. من أجل تحقيق ما يوحد تطلعاتهم فى الهوية الأدائية.

ولم يكتف سيده بإبداع حروفه ذات الملامح التجريدية، بل دفع بتلاميذه إلى الانتاج والثقافة والتأمل.. ماداً إليهم يديه لا كأستاذ موجه.. بل كطالب يسعى إلى الدراسة بجانبهم من أجل التواصل والتنامى.. فى حقل الفن والتربية.

منير كنعان
الكولاج .. والأشياء المهملة

حاولت مراراً الإلتقاء به.. حتى أتبين رأيه عن قرب ولكنه كان في كل مرة يختلق أعذارا مناسبة.. وكان من الضرورى التعرض لهذا الفنان بأسلوبه.. فرأيت أن أجمع كل ما كتب عنه وهو نادر.. ومشاهدة كل أعماله المتاحة.. لإلقاء الضوء على تجربته «الكولاجية التجريدية» باعتباره أحد افراد الطليعة التى وضعت حداً.. لسيطرة اللوحة التمثيلية.. ذات المقاسات الصالونية. واستخدام أشياء عديدة كانت مهملة، فى تصميم وتكوين لوحاته.. فى زخم لونى.. وملمس مختلف تماما دون تخيل شكل طبيعى منظور أمامه.. إنه كان يتصور حسب رؤاه حبكة تشكيلية جديدة.. لم يتقدم إلى ممارستها أى فنان بهذه الغزارة والتفرد.

لم نشاهد فى أول معرض خاص أقامه عام ١٩٦٠ لوحات زيتية تقليدية يعبر فيها عن مهارته التقنية والحرفية.. بل شاهدنا انتقاءه



«كولاج» للفنان منير كنعان

لبعض العناصر الحياتية الشعبية والتراثية من أبواب وشبابيك وأصباغ وأدوات تثير الدهشة وتدعو للتساؤل، مما أثار حمية بعض النقاد فى

الهجوم على تجربته الغريبة والجريئة فى وضعه تلك الأشلاء من خشب ونفايات سابقة الإستعمال فى عمل جمالى بحت.

كما أغضب اباطرة «التشخيص» المسيطرين على مسار الحركة الفنية المصرية فى ذاك الوقت وأيضا لم يرض عنه الأكاديميون لانه لم يتعلم الفن فى معهد أو مدرسة، بل نحت فى صخر المعرفة بأظافره يعلم نفسه بنفسه.. ونال استغراب الجماهير ودهشتهم وذلك لتفتيت المسافات المادية بين الرأى ومعنى الرأى.

ولكن منير كنعان كان صامدا.. صابرا.. مستمرا فى عناده الفنى لايضع حدا لغاياته.. يصنع ألوانه بضربات معكوسة غير متوقعة وبات اللون عنده «مستقلا» تماما وله شخصيته الذاتية.. ليس مرتبطا بطبيعة الأشياء والأشكال.. بعد أن كان للون دور محدود ومأسور داخل حدود ضيقة فى تمثيل الأشكال.. وإعطائها رونقها الذى نشاهده فى الطبيعة.. لقد فك أسر ألوانه وانطلق بها إلى مالا نهاية بحرية غير محدودة..

وسار الفنان فى طريقه شجاعا مقداما.. لاقتناعه بما ينتج واستمر فى العرض بجوار رمسيس يونان، وفؤاد كامل وأبو خليل لطفى وإقامة المعارض الخاصة التى زادت على العشرة.. مؤكدا طريقه المملوء بالأشواك والمعوقات.. لينال التشجيع والتأييد من أقرانه التجريديين المصريين ونظرائهم من نقاد وفنانين عالميين عند عرضه لاعماله فى بينالى زغرب عام ١٩٦٤ وبينالى مونتريال عام ١٩٦٥ والمعرض الجماعى فى إسن عام ١٩٧٠ وبينالى فينسيا ممثلا لمصر عام١٩٧٠، وتوجت أعماله فى بينالى القاهرة الدولى الأول عام ١٩٨٤ حينما فاز بالجائزة الأولى فى التصوير.

وبذلك أصبحت إرادته الصلبة حقيقة، وتفكيره المتجدد بالحداثة واقعاً، ودراسته للشكل وتفكيكه إلى وحدات وخلايا صغيرة.. أمراً مستساغاً.. ساعده فى ذلك تطلعه للمستقبل.. وقراءاته وسفرياته المتكررة للخارج ومشاهدته لكل جديد.. بالإضافة إلى استكشافه لمكنون الصورة التجريدية.. ومن هنا كان اهتمام منير كنعان بالملمس الخاص والهبوط والبروز على أسطح لوحاته مشكلاً ظلالاً وأضواءً إيهامية تدهش المشاهد.. وتجعله يزيد التأمل بنفسه دون حاجة إلى تحليل أو وصف.

ويذكرنا كنعان بالفنان العالمى جورج براك فى تصميماته للوحات من الورق والحروف المطبوعة كعناصر تشكيلية «كولاجية» خارجة عن الرسم حينما استخدم تلك الأشياء الملصوقة كعناصر تشكيلية فى لوحته «البرتغال» عام ١٩١١ والموجودة فى متحف «بال» بسويسرا كأول فنان استعمل الأشياء الغريبة مادة للعمل.. وجزءاً هاما فى بنائه التشكيلى.. ومن بعده جرب فنانون آخرون «الكولاج» أو «التلصيق» وخرجوا به إلى آفاق أرحب.

وكان من بين هؤلاء منير كنعان الذى انطلق فى توظيف الأشياء البعيدة عن الفكر العام.. والتى نراها كثيراً حولنا.. ولكنها لاتثير اهتمامنا، بينما عين الفنان النافذة إلى أصول الأشياء وأشكالها.. تختار وتنتقى.. وتنظم تلك الأشياء كمادة تشكيلية جديدة.. وعنصراً أساسياً فى بنيته الفنية.. إلى أن تكونت بين أنامله ورؤاه وفكره وعينه الثاقبة.. تجربة تشكيلية مستقلة، وبأسلوب مختلف، وتبنّيه لمواد أخرى..

كموضوعات وأسلوب خاص بالرسم لايقوم على الوصف أو التمثيل.. بل يعتمد على إقامة توازنات شكلية وبنائية بمواد غير تقليدية.

وبات يتقصى مفردات أشكاله غير الواقعية بأسلوب هندسى.. فنراه تارة يعتمد على الفن البصرى «الزغللة» فى لصق أوراقه المطبوعة مسبقاً. بالحروف والصور بأسلوب هندسى متكرر وبألوان متنافرة.. لنرى فيها الضوء كعنصر حيوى يعتمد على السطح ذى البعدين.. حتى يعطى خداعاً بصرياً وكان تأثير الضوء فى تلك المرحلة هو الأساس فى إدراك الألوان.. كما هى أداة خلق وتكوين.

وقد انتقل الفنان تدريجياً بوحى من مرحلة الأشكال التجريدية البصرية إلى أسلوب «كولاجى» آخر هشم فيه وجوه وأجساد شخوصه البشرية بشكل هندسى منظم.. واضعاً الحكاية والموضوع فى المرتبة الأولى.. ليتعرف المشاهد مباشرة بالقصد والغاية.. حيث يكون العمل الفنى مؤدياً إلى الإثارة بقصد النفع وهذا ما يعرف بالفن «الدعائى» المباشر.. وهذا ما لمسناه فى لوحاته عن «هيروشيما» والتى عرضها فى بينالى فينسيا عام ١٩٧٠.

والتى تعتبر صورة جديدة للمغالطة القديمة القائلة بأن الفنون أنواع من الصيغة وذلك بعد إخفائها فى ثوب مستعار من الكولاج والعلم الحديث.. وبهذا وقع الفنان فى مأزق دعائى غير تجريدى.. من مأساة إنسانية أثارت الجميع.

وبعد تلك المرحلة عاد منير كنعان مرة أخرى للآفاق الرحبة بحثاً عن المجهول ليس بغرض التجريد فى حد ذاته.. ولكن لاكتشاف

الأشكال الجديدة والتوصل إلى التجريد المطلق.. تاركاً لخياله وإحلامه الانطلاق لإثراء القيمة الفنية..

وليكون له دور فعال وحاسم فى تقوية موجة التجريد الكولاجى اللاشكلى..

وإذا نظرنا إلى فن كنعان الآخر ودوره الصحفى نجده قد اندمج فى فنون الصحافة والكتاب ولم يتجاوز عمره العشرين عاماً.. فنراه يرسم بأسلوب متميز الوجوه والرسوم التوضيحية أول الأمر فى دار الهلال.. وينتقل بعد ذلك إلى صحف ومجلات أخبار اليوم .. لتتشعب حرفته الفنية وتنضج من خلال رسومه السريعة.. التى تلحق دوران المطابع من أشواق وتجمعات وأحداث يومية مثيرة منفرداً بأسلوب متفاعل فى حركة دائبة.. متفقاً مع كل الأذواق..

وعندما يعتلى درجات مرسمه ينسى كلية احترافه الفنى الصحفى.. ليبدأ بحضور آسر شموخه من جديد فى اطلاق طاقاته الإبداعية الكامنة داخله.. يجرب ويجدد وينتج غير ملتزم بالنص الأدبى.. معبراً بحرية وطلاقة بعيداً عن عين التطفل والجحود.

وقد كتب الأديب جورج حنين فى كتالوج معرض منير كنعان (ميشيل داود كنعان، قبل أن يغير اسمه) المقام فى دار مؤسسة أخبار اليوم فى ٢٩ مارس ١٩٦١ «وميشيل (منير) كنعان يزرع مسامير.. لكى يسقط المساحة.. ويستعمل الخيط لكى يفك العقد، ويستخدم مصارع الخشب لكى يرى خلال وإزاء كل شىء، وبخيوط الحديد يشيد أسواراً.. وهذا سيد المتناقضات وآمرها، المصور الحصين الذى يجعل المادة تعبر عما هو خاص بالإنسان وحده.. وفى هذا النوع من الجاذبية المقطوعة.. حيث تحمل مشكلة سقوط الأجساد ألف إجابة مختلفة. تبدو

اجتراءات كنعان أمارات للقناعة أو جراحاً أحدثها روبنسون بالمقلوب لكى يخلط نظام الزمن.

وإذا كان حقيقياً أن هناك حالات استثناء.. هى لحظات إنذار أو فطنة، فإن كنعان هو مصور ذو استثناء.

وقد اكتسبت أعماله منذ بضعة أعوام رحابة واتساع كافيين لجعلها تستأثر باهتمام الجمهور العالمى.

وكنعان لم يكن عليه أن يرفض النزعة الفلكلورية العقلية التى تربك أحياناً مسيرة مصورينا فى بدايتهم الأولى.

لقد أصبح بسرعة فى الخط الأمامى وبدفعة واحدة إذا به يستقر فى اللامحدود»[1].

---

(١) عن كتاب السيريالية فى مصر تأليف سمير غريب

القسم الثالث

التجريديون فى السلطة

« القضية » بين التجريد والتشخيص

فازت أول لوحه مصرية تجريدية خالصة بجائزة التصوير الأولى في بينالى الأسكندرية عام ١٩٥٩ وكانت للفنان سيف وانلى تحت اسم « سيمفونية» .. وفى قاعة « الفن للجميع » (١) أقيم أول معرض عام للفن التجريدى المصرى عام ١٩٦٢ .. اشترك فيه رمسيس يونان، فؤاد كامل، صلاح طاهر، عبد الهادى الجزار، مصطفى الارناؤوطى، حمدى خميس، وأبو خليل لطفى وآخرين .. ذلك بعد انحسار الموجةالسيريالية التى ظهرت فى الأربيعينات.. وسادت الموجة التجريدية الكثير من أعمال فنانى الجيل التالى .. ورسخت بعد ذلك قواعد الفن التجريدى فى الحركة المصرية .

وقد نال التجريد في مصر الكثير من الانتقاد والهجوم من أغلب النقاد والكتاب والصحفيين . وذلك منذ ظهوره فى نهاية الخمسينات من هذا القرن على أساس عدم ملائمته لظروف مجتمعنا بالرغم من وجود

(١) قاعة الفن للجميع : أقامها يوسف مشاقه بشارع كورنيش النيل بماسبيرو فى مؤسسة المطبوعات الحديثة بجوار دار المعارف .

جبهة قوية مؤيدة ومدافعة عن هذا الفن ..ترد على آراء الآخرين بالحجة والمنطق .

ونتيجة متغيرات البناء الاقتصادى والاجتماعى والسياسى التى أحدثتها ثورة يولو ١٩٥٢ ودخول مصر ثلاث حروب هامة فى تاريخها .. ترك أغلب الفنانين المواضيع التقليدية من رسم شخوص الارستقراطية والمناظر الطبيعية الجميلة. واتجهوا إلى آفاق جديدة يغوصون فى أعماقها لاستنباط رموز جديدة فى ظل الحوار حول الأصالة والمعاصرة، والمضمون والشكل، واللاشكل واللاموضوع، والقومية فى الفن .

واحقاقا للحق لم تتدخل الدولة فى توجيه الفن وخصوصا فى الستينات عندما رفعت شعارات الاشتراكية، وتركت للفنانين حرية التعبير واختيار الأساليب الملائمة لتصوير رؤاهم وأحاسيسهم، بل لاقت الفنون باختلاف مدراسها عناية المسئولين .. فى تشجيع إقامة المعارض ورصد اعتمادات الاقتناء أو إعداد المراسم، ورعاية المواهب فى نظام التفرغ الفنى. وتركت الاتجاهات تتصارع فيما بين الادباء والنقاد والفنانين دون تدخل .

وكانت من الفضائح المدوية أن نشرت مجلة أخر ساعة بعض اللوحات التى نسبتها إلى الفنان « بابلوبيكاسو» وهى فى الحقيقة من صنع قرد يدعى «بت» حيث أُخذ عليها آراء بعض الفنانين التجريديين وكان من بينهم الفنان رمسيس يونان الذى وصفها بالعبقرية والاعجاز .. ونشر هذا التحقيق الماكر حيث لقى صدى واسعا بين الجماهير

والأوساط الفنية والذى ألقى ببعض الفنانين فى غياهب الاحباط . وبالرغم من ذلك سار التجريد حثيثا، يتلاقى مع طلائع الفنانين التجريديين العديدين من شباب الفن الواعد.

واستمرت القضية بين التشخيص والتجريد .. وأصبحت من أهم قضايا الفن فى تلك الآونة .. يهجر البعض الفن المشخص من أجل الحداثة التى تبدو لهم فى الفن المجرد .. والبعض الآخر يمل التجريد .. ويعود للتشخيص لأنه لم يجد شيئا فى لغة التجريد يقوله بصدق .. ومازال الفن الحديث يقدم لنا روائع من الفن التشخيصى فى رؤى أصيلة جديدة، كما تقدم لنا الفنون المجردة الفكر والابتكار والحس الراقى، ونجد بين الاثنين أعمالا ركيكة سطحية تحمل الضحالة الفكرية .. وتسىء للاتجاهين .

وكانت لجان الفنون فى أغلبها تضم الكثير من المنحازين للتشخيص حيث كانت تختار اتجاهاتهم لتمثيل الدولة أو اقتناء الأعمال المتحفية من بينهم .. مما أثار العديد من المشاكل بين التجريديين .. فعقد لقاء بين لجان الفنون والنقاد فى منتصف عام ١٩٦٩ فى وجود وكيل وزارة الثقافة الاستاذ حسن عبد المنعم، واقترح الفنان عبد القادر رزق المدير العام لادارة الفنون الجميلة حينذاك إقامة معرض عام لكل الاتجاهات فمن الصعب المقارنة بين عمل تشخيصى وعمل تجريدى .

وكان هذا الاقتراح الصادر من مدير عام الفنون الجميلة يدل على تقدير دقيق شامل وإدراك واقعى لطاقات الحركة الفنية المعاصرة وفهم لطبيعتها وابعادها. وماوصلت اليه فى صورة ملموسة حتى للرجل

العادى. وعلى هذا فقد أصبح من اللازم بالتبعية أو بمعنى ابسط، أنه قد حان الوقت لفتح مجال أمام طليعة التجريد يين وأن يتم تمثيلهم داخل لجان الفنون الجميلة التى تضم أساتذة الفن فى بلدنا .. كماقال وكيل وزارة اثقافة فى ذلك الوقت .. وبهذا يتم التوازن بين كلا الاتجاهين .

ويعقب الفنان يوسف سيده قائلا : « ولاشك أن إقامة معرض عام فى الفن التجريدى من الناحية التعليمية أيضا سوف يتيح الفرصة أمام الرجل العادى للتعرف على الفن التجريدى الذى يقوم على أساس الابتكار لأعمال من خلق الانسان، وأن التجريد لا يخلو من المضمون كما يتوهم البعض، فالمضمون نسبى وموجود فى كل من الفن التجريدى والتشخيصى على السواء، كما أن الفن التجريدى لا يتعارض أبدا مع تراثنا وثورتنا بل هو من مستلزماتها ودعاماتها لتستطيع بفنها أن تواكب نهضتنا وتخدم مجالات الصناعة القائمة على الفن الحديث والعلم والتكنولوجيا، وأيضا لتأخذ مكانتها بين فنون العالم، فالفن التجريدى الحديث يخاطب الحس والادراك والعقل بمستوى جماهيرنا ووعيها وتذوقها بل هوقادر على احداث التحول فى خبراتها وتوسيع مدركاتها» .

وكان من بين المعارضين للفن التجريدى المثال جمال السجينى وفى حديثه معى الذى نشرته بجريدة الجمهورية فى ١٨ - ١ - ١٩٦٩ قال :

«ازدحمت معارضنا بأعمال الفن التجريدى .. التى ظهرت فى أوربا وأمريكا .. نتيجة لظروف اجتماعية وسياسية وفكرية مضطربة ..

وان محاكاة هذه الفنون فى ظروفنا الخاصة .. نوع من الدجل الفنى والتأثير السطحى والهروب من واقعنا .. وانى متأكد أن هذه الفنون الطارئة الوافدة .. ما هى الا نسمة عابرة .. لا تؤثر تأثيراً عميقا على جذور فنوننا القومية ».

ويقول الفنان عزت مصطفى فى كتابه «ثورة الفن التشكيلى» : «لقد تسللت بالفعل أكثر هذه المذهب إلى بلادنا تحت ستار الثقافة الإنسانية ومسايرة التطور ، فراحت بعض اللوحات والتماثيل العربية تعكس مظاهر القلق بوصفه أحد ظواهر الحياة فى القرن العشرين ، وتعرض التشويهات لأنه مادام العلم قد نجح فى تحطيم الذرة ، فلابد للفن من أن يحطم الشكل ، ومضى الاساتذة يتحدثون عن اللاشكل واللاموضوع والتجريد ، فإذا أراد فرد من الشعب أن يقف على المقصود من هذه المصطلحات أجاب الاساتذة بأن هذا من شأن المثقفين ولاشأن لأحد غيرهم به، فإذا ماسألهم سائل : ولمن ينتجون هذه اللاموضوعيات انصرفوا ساخطين ولم يجيبوا بشىء» .

وفى مقال للناقد صبحى الشارونى بجريدة المساء ١٩٦٨/٥/٢١ عن معرض لفؤاد كامل كتب : «إن فؤاد كامل الذى بدأ سيرياليا منذ حوالى ثلاثين عاماً تحول إلى الفن االحركى أو «الشخبطة» أو الرسم العشوائى منذ ٢٠ عاما، ولايزال يتحرك فى دائرة هذا الاتجاه .

لقد ظهر هذا النوع من الفن لفترة وجيزة فى أوربا فى مرحلة الهوس بعلم النفس فى محاولة لاستقراء الحركات العشوائية التى تتحكم فى بعضها الرغبات المكبوته فى العقل الباطن .. ولكن هذا الاتجاه

الذى يمكن استخدامه فى علاج بعض الامراض العصبية والكشف عنها هو اتجاه هدّام فى الفن بكل معانى هذه الكلمة .. فهو يرفض عن عمد أى إيقاع يمكن أن يتحقق .. ويلغى التوازن والانسجام .. ويقف بالمرصاد لأى قيمة جمالية .. لا تكوين ولا بناء ولا معنى ولاشىءعلى الاطلاق سوى إثارة الدهشة وصدم المتفرج بالشخبطة الناتجة عن الحركة العشوائية فى كل اتجاه ».

وبالرغم من وجود هذا النقد القاسى للفن التجريدى .. كان هناك النقد الموجب من الفنانين الممارسين للتجريد أمثال رمسيس يونان ، فؤاد كامل ، صلاح طاهر ، مصطفى الارناؤوطى ويوسف سيده غير الأدباء والشعراء أمثال جورج حنين وغالى شكرى وبدر الديب .

وكان فى الغرب تقييم خاص للتجريد فى مصر .. عندما أقيم المعرض المصرى المعاصر بباريس فى شهر ديسمبر ١٩٧١ واشترك فيه الكثير من الفنانين التجريديين ، الذى قال عنهم الناقد الفرنسى لصحيفة لوموند «ميشيل لاكوست» : « ورمسيس يونان الذى ترجم أعمال الشاعر رامبو والكاتب كامى .. ومعظم أعماله تنتمى إلى المدرسة التجريدية ومن بين التجريديين لابد من تحليل عميق جدا حتى يمكن اكتشاف بعض البقايا فى أعمال هذا الفنان تربطة بالعالم المصرى والعربى .

وعند يوسف سيده الذى ولد عام ١٩٢٢ .. فان التجريد يثرى برموز تشكيلية تربطها بشكل واضح الخط العربى التقليدى .. وهو مثل قوى الايحاء للمخرج الذى يصل إلى حد التلاحم بين التراث والفن المعاصر ..

وهناك أعمال تدل على مزاج خاص هى أعمال الفنان منير كنعان الذى ولد عام ١٩١٩ .. والذى يقدم تجميعات قوية من الخشب فى إطار تجريدى .. ومن الكولاج .. هناك تفسير آخر للتجريد عند الفنانين خديجة رياض وليلى عزت» ، وكتب الناقد «هنرى جالى كارل» فى صحيفة «لتر فرانسيز» : «ومن ناحية أخرى ، فإن من بين أعمال الرسامين ، تبرز أعمال منير كنعان الذى عرضت له لوحتان رائعتان ، إلى جانب عمل ثالث يستخدم فيه الأخشاب .

كما تبرز أعمال الفنان يوسف سيده ، وهو مع كنعان يتميزان بالنفس العميق القوى، والحس المرهف باللون .. واللون عند سيده ملىء بالحيوية ، بينما هو عند كنعان يميل إلى التدرج المرهف.

كما تتميز الفنانات بحس عميق بالبعد الداخلى ، والشاعرية والتكوين ، والأسس الهيكلية .. وهما لذلك من أكثر فنانى الجيل المعاصر تفردا» .

ومن بين التجريديين لابد من ذكر الشاعرية العنيفة لفؤاد كامل الذى أختار الوسيلة التعبيرية عن العمل بالرسم ولابد من تحليل عميق جدا فى أعمال هذا الفنان لاكتشاف بعض الجوانب الدقيقة الباقية.

هذا بالاضافة إلى الجوائز والتقديرات العالمية الأخرى التى حاز عليها الفنانون التجريديين فى المحافل الدولية .. وكانت أغلبها تقوم على المجهودات الفردية البحتة ، مؤكدة موهبة الفنان المصرى المتفردة.

وفى بيان صدر فى٢٠ / ١٩٨٤/٦ موقعا من العديد من الفنانين والنقاد منهم عباس شهدى ، صلاح عبد الكريم، أنجى أفلاطون، محمود بقشيش، مختار العطار ، كمال الجويلى وصبحى الشارونى أثناء إقامة بينالى القاهرة الدولى الأول وتجاهل وجود النقاد المصريين والاستعانة بالنقاد الأجانب ، والاهتمام بابراز الفنون التجريدية وهذا نصه:

« تمر الحركة الفنية بمنعطف خطير ، بلغ ذروته بإقامة معرض «صالون الفن العربى» المسمى باسم «بينالى االقاهرة الدولى الأول للفنون العربية» .. االذى لا يتناسب مع هذا الاسم الكبير ، ولا يتمشى مع مكانة القاهرة..

بسبب سيطرة وتعصب أصحاب الاتجاهات الشكلية والعبثية ، وعدم الاستنارة بآراء النقاد المصريين ، وخضوع هذا المعرض للاعتبارات غير الفنية .. جاء هزيلا ، وغير معبر عما كنا ننتظره فى أول بينالى دولى تقيمة القاهرة ، كعاصمة تتخذ مكانتها الطبيعية بحكم موقعها وعراقتها بين الدول الافريقية والعربية.

واننا نرى من الواجب اعلان هذا الاحتجاج على المسار الذى تدفع إليه الجهات الرسمية المختصة بالفنون الجميلة بوزارة الثقافة . الحركة الفنية فى مصر ، نحو العبثية والشكلية ، مستخدمة فى ذلك كل الوسائل المتاحة لها ، مع الحرص على استبعاد الفنانين الذين يكرسون انتاجهم لخدمة المجتمع والفكر المتقدم .

أنهم يشوهون صورة الناقد المصرى ، ويسفهون ما يكتب ، ويصرون على عدم الاعتراف برأيه ، بينما يستضيفون نقادا أجانب

يتفقون معهم سلفا فى وجهات النظر للتحكيم فى معرض «صالون الفن العربى».

ولو لم يكن لهذه المواقف المتحيزة والمغرضة تأثيرها السالب على الفنانين الجادين، وتأثيرها السالب أيضا على شباب الفنانين - الذين انساقوا إلى االشكلية ، متخلين عن معالجة القضايا القومية والوطنية فى انتاجهم ليفوزوا بالجوائز وعضوية اللجان!! لولا ذلك لما اضطررنا لاصدار هذا البيان .

إن ما حدث فى «المعرض العام» الاخير هو أحد الأمثله الصارخة لتلك المواقف ، فقد عرض معظم الفنانين أعمالهم خارج التحكيم لفقدانهم الثقة فى نزاهة اللجان ، كما أن التحكيم فى هذا المعرض ساده اتجاه عدائى صريح ضد الاتجاهات القومية والموضوعية.

ويتأكد ذلك فى اختيار المتحدث الرسمى أو «المحاضر الرسمى» «باسم مصر» فى «البينالى العربى» رغم موقفه الذى أعلنه فى ندوة عامة ان التعبير عن موضوع مذ بحة «صابرا وشاتيلا» فى لوحة فنية ليس التحاما باحداث الواقع وإنما «دعاية رخيصة».

أما من اختارتهم تلك الأجهزة االرسمية ـ كمثال آخر ـ ليكونوا واجهة لمصر فى بينالى فينسيا الحالى فهم من نفس الاتجاه (١).

إن الحصار الذى فرضته تلك الأجهزة على الاتجاهات الفنية القومية فى المسابقات والمعارض العامة الداخلية والخارجية ، قد أدى إلى تعميق الهوة بين الفنون الجميلة فى مصر والجماهير .

---

(١) الممثلين لمصر فى بينالى فينسيا الدولى عام ١٩٨٤ ، كانوا الفنانين : عبد السلام عيد ، محمود عبد الله ، مصطفى الرزاز ، أحمد نوار ، مصطفى عبد االمعطى .

لقد كنا نفخر دائما بتعدد الأساليب والمدارس الفنية وتنوعها فى حركتنا الفنية ، ونعتبره دليل خصب وازدهار ، لكن تعصب هذه الأجهزة لاتجاه معين هو أمر لم يسبق له مثيل فى تاريخنا الفنى .

واننا اذ نصدر هذا البيان فمن منطلق إحساسنا بالمسئولية التاريخية فى مواجهة التحيز ، والتعصب ، والعنصرية الفنية ، مطالبين باحترام جميع المدارس الفنية ، وتمثيل كل الاتجاهات والآراء فى اللجان المختلفة ، وفى عروض مصر الخارجية .

أما لجان التحكيم فى كل بلاد العالم فتكون أغلبيتها من النقاد المحليين، إن أحداً لا يستطيع أن ينكر دور النقاد المصريين الذين حملوا ومازالوا يحملون المسئولية فى دفع الحركة الفنية المعاصرة فى مصر والعالم العربى. إنهم لا يحصرون أنفسهم فى اتجاه يتعصبون له.

إننا ننبه إلى خطورة هذا المنعطف حرصاً على سلامة مسيرة حركتنا الفنية المصرية المعاصرة ، وحفاظا على القيم القومية والجمالية التى أرساها جيل الرواد والاجيال التى حملت مشاعل الفن من بعده ».

واستمرت المعارك ضارية بين الاتجاهين ، وتأججت نيرانها عندما حاز الفنان منير كنعان أحد رموز التجريدية وطلائعها فى مصر على جائزة التصوير الأولى فى هذا البينالى الأول بالقاهرة .. والطريف فى الموضوع .. أنه بعد ماكان التجريديون يطالبون بتمثيلهم فى لجان الفنون والمحافل الدولية والاقتناء أسوة بزملائهم فى بقية الاتجاهات .. انقلبت الآية بعد أن تولوا المناصب القيادية واستأثروا

وحدهم بعضوية اللجان وتمثيل مصر فى المحافل الدولية والاقتناء ..
وأصبح أتباع بقية الاتجاهات يتهمون التجريديين بالتحيز ، والتعصب ،
والعنصرية الفنية ..

على حافة التجريدية

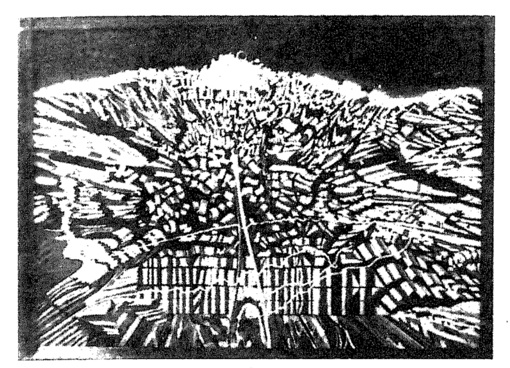
عز الدين حموده
عبد الهادى الجزار
حامد عبد الله
جاذبية سرى
محمد طه حسين
عدلى رزق الله

عز الدين حموده
وصدق لحظات الابداع

«الابداع خلق .. وما أصدق لحظات الإبداع حيث يصل الاندماج النفسى لدى الفنان إلى الذروة .. فالفكر والالهام أو كلاهما يتحولان إلى ناتج مجسد يحمل خصائص الابداع المتفردة». قالها فى افتتاحية بينالى االقاهرة الدولى الثالث عندما كان رئيسا له عام ١٩٨٨ .

كان عز الدين حموده معتداً بنفسه .. واثقاً من موضع خطاه .. يعتقد الكثيرون أنه كان متعاليا .. ويعتبره المقربون فنانا ذو شخصية متواضعة فريدة .. يحترم نفسه بعزة واباء .. مهتما بأناقته .. وهكذا كانت أعماله الفنية ..

يبدأ فى التفكير فى بنائها بشكل فريد .. ثم فى كيفية إخراجها بالصورة الراقية «الشيك» .. وكانت تلهمه الشخصيات التى يبدعها بالتكوين المناسب والخط المعبر .. بألوانه الصافية .. النقية .. المنتقاة من بين أضواء الزجاج المعشق .. المبهر .. وذلك بدقة الخبير العالم بأساليب التقنية العالية.



«ولله الملك» ١٩٨٩ آخر عمل أبدعه الفنان عز الدين حمودة

يبدأ فى التخطيط وتصميم الفكرة وعناصرها الأولية .. وكيفية وضع الألوان . كانه يقوم بتشييد صرح ضخم .. كما يفعل أساتذة الفن العظام .. مهتما بكل جزء مهما صغر .. وهذا يرجع أول الامر إلى شخصيته الإبداعية .. ودقته .. ومحاولته الأمينة فى البحث عن أشكال جديدة .. وما أثرت عليه دراسته للهندسة المعمارية قبل التحاقة بقسم التصوير فى مدرسة الفنون الجميلة العليا وتخرجه فيها عام ١٩٤٥ .

اشتهر عز الدين حموده كرسام لملامح الوجوه «البورتريه» بعد اقامته لمعرضه الخاص الأول برفقة زوجته الفنانة «زينب عبد الحميد» عام ١٩٥٣ فى أرض المعارض بالجزيرة .. وكان ذلك بعد حصوله على درجة الأستاذية فى الرسم من أكاديمية الفنون الجميلة «سان

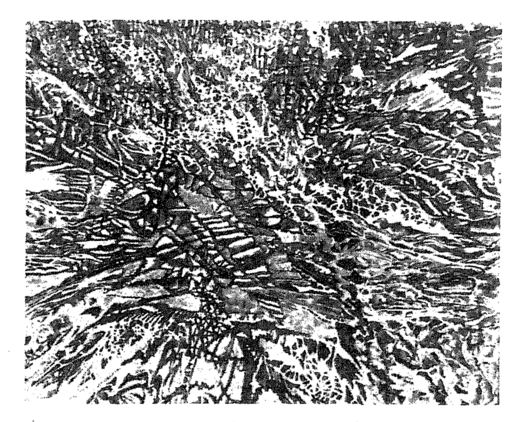
فرناندو» بمدريد فى أسبانيا عام ١٩٥٢ وعودته للقاهرة ـ حيث أنبهر رواد المعرض بما قدمه من وجوه وشيت خلفياتها برقائق الذهب التى أضفت الثراء واحساس المتلقى بالجهد الصادق والتفانى المخلص للفنان.

وانشغل الفنان لفترة غير قصيرة .. بين تهافت النجوم وأبناء الطبقة الأرستقراطية على مرسمه وبين تلقينه الفن لتلاميذه ونقل ما اكتسبه من خبرة ودراية على يد أستاذه الأول أحمد صبرى ثم خلال دراسته باسبانيا.

ويعد عز الدين حموده (نوفمبر ١٩١٩ ـ نوفمبر ١٩٩٠) من نجوم الجيل الثالث ومن أول المبعوثين للدراسة الاكاديمية فى أسبانيا .. وقد ازدهرت موهبته وقدراته الفنية العالية .. واتخذت طابعا منفردا .. مع استيعابه الدرس بين الجركو ، وفيلا سكويز، وجويا .

وفى رحلاته العديدة للخارج وخاصة عندما ندب للعمل مستشارا ثقافيا بالسفارة المصرية فى المكسيك ١٩٦٤ ، وفى السفارة المصرية فى أسبانيا ثم مديرا لمعهد الداسات الاسلامية فى مدريد ١٩٦٩ ـ ١٩٧٢ .. كان لا يترك فرشاته، بل كان يسجل المناظر الطبيعية بوجدانه.. مضيفا إليها الخيال والسحر بين الأجواء والمناخ الخاص .. بحيث تأخذه روح المكان والزمان واضعا تفاصيل الأشياء جانبا متجها داخل أعماق العمل مكتشفا جوانب لم تطرق بعد مما زاد لوحاته جمالا وبهاء .

والمدقق والمحلل لأكثر أجزاء لوحاته الطبيعية والتى بدأها خاصة فى السبعينات مثل «الجزيرة السعيدة» ١٩٧٠ «بيوت الصيادين» ١٩٧١ ، «وكباين على البحر» ١٩٧٣ يكتشف أجزاء خفية متعلقة فى وجدانه



«فيضان افريقى» ١٩٧٥ ـ للفنان عز الدين حمودة

تظهر وتختفى بين أجزاء أعماله تحمل أشكالا تجريدية خالصة كانها تحمل فى رحمها نبته مولود جديد تهم بالظهور واضحة جلية.. إنه لم يذهب إلى التجريد بمحض المصادفة .. بل درس وبحث وحلل ثم اقتنع، فأخذ يجسد رؤاه المتجددة منذ عام ١٩٧٤ وبخاصة فى لوحته «أزهار ٦ أكتوبر النارية» التى تلاها بلوحة «لهيب فى الوادى الأخضر»، «فيضان أفريقى» و«أعشاب وحشية فى الفيروز» وقد

أتمهم عـام ١٩٧٥ .. وهنا نرى خطوطه الأنيـقـة وألوانه البـهـيـجـة وتشكيلاته العقلانية تملأ أجزاء اللوحات بالمساحات والمستويات .. يتبعها الملمس الناعم الهامس بدون رعونه أو خشونة .. كأنك أمام أحد كلاسيكيات فنانى النهضة العظام .. تتأمل .. وتتخيل وتدور فى أفلاكها .. تحلم بما هو موجود أو غير موجود .. لا تمل ولا تكل من الوقوف أمام لوحاته .. أو الشبع والاكتفاء من هذا الغذاء الروحى المشع من جوانبها .. تملأ المكان بإحساس صوفى رهيف .. يبقى فى إدراك من يشاهدها عبر الزمن .. يتذكرها كلما ذكر الاسلوب التجريدى ومشارفه التى توقف عندها الفنان عز االدين حموده حيث تحفر تلك الأعمال فى مخيلة الرائى .. لا تنمحى بسهولة .. وهذا ما يحدث لابداعات الفنانين الكبار .. من ملاحم خالدة شديدة التعقيد .

ويقول عنه الفنان حسين بيكار : «عندما أراد «حموده» أن يؤكد قوميته، ويحدد هويته التشكيلية فإنه لم يقتبس المظاهر السطحية للتراث ويقحمها على فنه ، وانما غاص فى أعماقه فلسفيا وإنسانيا وعقائدية، ووضع يده على الجوهر المؤثر الذى صاغ الطراز المصرى القديم واكسبه سمته المتفردة . فوجد أن مقوماته الرئيسية تتمركز فى الجلال الوقور والسكونيه التى تطوى الزمن ، إلى جانب الصراحة المفرطة والوضوح والبساطة والرقة المتناهية والنقاء الشكلى واللونى الذى يشع من الخطوط والألوان فوق الجداريات والبرديات.. فجعلها دستوره الذى يصاحبه فى كل ما تبدعه ريشته الساحرة».

وفى عام ١٩٨٩ صاغ الفنان آخر لوحاته «لله الملك» التى جسد فيها كل مزايا أسلوبه الرشيق الأنيق.. وساد فيها اللون الأخضر بظلاله

وتموجاته بين إنكسار الأضواء الصفراء ومنحنيات الأشكال السابحة في الفضاء الكونى والمتجهة نحو المركز العلوى.. بؤرة الإشعاع الحامل لإسم «الله» جل جلاله.

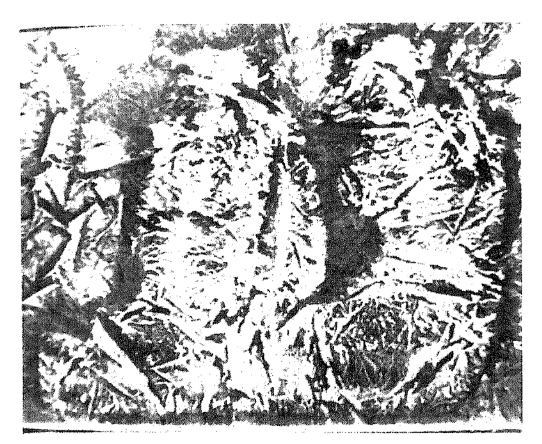
وهكذا ستعيش أعمال الفنان عزالدين حمودة القليلة الباقية في مصر كالجواهر النادرة التى تمثل كل لوحة مائة عمل فنى جيد. كالأبحاث الثمينة فى مجلدات زاخرة بالنفائس أو كالسيمفونيات الخالدة بحركاتها الثلاث.. تعزف على مدى الساعات.. لن تمل أبداً من سماعها عدة مرات، لقد صارت لوحاته بعد رحيلة أحد آثار مصر التليدة التى لا تقدر بثمن. لوهجها البراق بين مسيرة الفن المصرى المعاصر.

حامد عبد الله

«تقلصات» تجريدية

وأنا أعبث في بعض أوراقي القديمة .. وجدت مقالا عن «مقومات فن التصوير» بقلم حامد عبد الله حامد .. في العدد الأول من مجلة «كتابات مصرية» الصادرة في مارس ١٩٥٦ .. يقول فيها : «إن تقليد الطبيعة ، ومحاكاتها ، أو تمثيل الواقع الظاهري ، أو التفسير الذهني ، أو النقل عن التراث الفني ـ المحلي والعالمي ـ لم يكن في يوم من الأيام ، ولن يكون غرضاً من أغراض الفن .. لأن الفن يعبر ولا ينقل .. إنه يوحي ولا يفسر» ..

استوقفتني تلك الكلمات للفنان حامد عبد الله .. الذي لا يعرفه الكثيرون من الفنانين خاصة الذين دخلوا الحركة الفنية بعد الخمسينات .. الا من خلال بعض أعماله النادرة الموجودة في «المتحف المصري للفن الحديث» .. وذلك لهجرته إلى أوربا عام ١٩٥٧ .



«حرف ف» للفنان حامد عبدالله

ولد حامد عبد الله فى القاهرة عام ١٩١٧ .. وأتم دراسته فى مدرسة الصناعات الزخرفية (قسم الحديد الزخرفى) التى كان مقرها فى حى بولاق عام ١٩٣٥ ، ولعشقه للفن أخذ يجرب ويحاكى ويبحث إلى أن اكتشف أصول وقوانين وأسرار هذا الفن العتيد .. «فن التلوين» .. بدأ المشاركة والظهور فى الحركة الفنية بعد قبول أعماله لشرف العرض فى صالون القاهرة عام ١٩٣٨ والتى كانت تقيمه كل عام جمعية محبى الفنون الجميلة .

وفى عام ١٩٣٩ سافر حامد عبد الله إلى أسوان وأرض النوبة ليتلقى الدرس الأول من الفنون المصرية القديمة ، ويتشبع بتلقائية فنون

النوبة الشعبية .. وعاد للقاهرة بحصيلة انتاج فنى دام ستة أشهر .. ليقيم معرضه الفردى الخاص الأول .

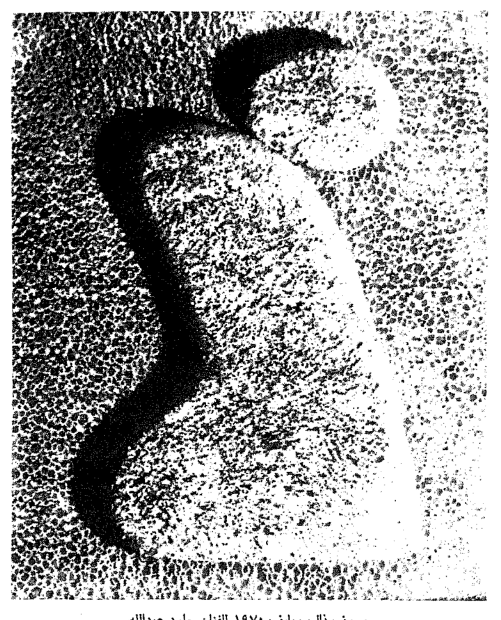
ثم افتتح مرسمه الخاص لتعليم الرسم والتلوين عام ١٩٤٢ .. حيث التقى بالفنانة تحية حليم وهى فى أول الطريق الفنى بعد وفاة أستاذها «اليكو جيروم» .. ومكثا يرتعان فى رحاب الجمال والحب والفن .. وفى عام ١٩٤٩ قررا السفر معا لتكملة دارساتهما الفنية والالتحاق بأكاديمية جوليان فى باريس لمدة ثلاث سنوات .. ذاقا خلالها صنوف العذاب والحرمان والتقشف .. من أجل شيطان الفن اللعين .

وعادا للقاهرة عام ١٩٥١ يعيشان فى محراب الفن .. وبعد أن دام زواجهما أثنى عشر عاما .. افترقا والمرارة تملأ جوف الفنانة تحية حليم ..

وفى قاعة جمعية محبى الفنون الجميلة بأرض الجزيرة «المقر الحالى لنقابة الفنانين التشكيليين» أقام حامد عبد الله معرضا شاملا لاعماله فى عام ١٩٥٦ ثم هاجر إلى أوروبا حيث زوجته الثانية .

وفى ضاحية «سان كلود» على مشارف مدينة النور «باريس» استقر وأقام محترقه الخاص بعد تنقله من أوربا للشرق الأوسط وأمريكا ثم كوبنهاجن فى الفترة من عام ١٩٥٧ حتى عام ١٩٦٣ يرسم ويلون ويقيم المعارض الخاصة.

حامد عبد الله من الفنانين الكبار الذين شقوا طريقهم بسواعدهم فى حقل الفن والحياة .. معتمدا على موهبته، وذكائه، وثقافته ، وبصيرته .. بدأ مرحلته الأولى فى التكوين بالتشخيصية ، متأثرا



«حرف ذال» ريليف ١٩٧٠ للفنان حامد عبدالله

بالأسلوب التأثرى السائد ، الذى يعتمد على سلسلة من عمليات التلخيص والاختزال ، ونسق من عمليات القصر والتبسيط .. ولا شيء أدل على تلك المرحلة من لوحاته التأثرية الأولى «القهوة عام ١٩٣٨»

و«الصيادون فى بور سعيد» ١٩٤٨ .. تلك الأعمال كان من الضرورى التطلع إليها من مسافة معينة.

وفى التأثرية قام حامد عبد الله بسلسلة من عمليات الاختزال وقصر عناصر التمثيل على ما هو بصرى بحت .. ولذلك تميز عن الكثيرين من رفاقه فى معالجته للمواضيع من أجل فوارقها النغميه .. لا من أجل الموضوع فى ذاته .. وكان بذلك متفوقا فى إحلال القيم البصرية محل القيم اللمسية .. ونقل الحجم المادى والقالب التشكيلى إلى السطح .. بهدف تأكيد اللون والرغبة فى تحويل اللوحة بأكملها إلى توافق نغمى للتأثيرات اللونية والضوئية.

ولم يقتصر انتاجه داخل المدرسة التأثرية .. بل تخطاها بعد رحلته الشهيرة إلى النوبة وأسوان .. وتأثره بالرسوم الحائطية الفرعونية المتبقية .. وتلقائية رسوم وألوان أهل النوبة الفطرية .. وقد أبدى إعجابة بالرسام المصرى القديم .. الذى حل مشكلة تمثيل الأشياء بنجاح فذ .. والتأكيد على توصله إلى قواعد رسم المنظور.. ولكنه لم يفكر فى استعماله عمداً .. لأنها لا تمثل حقيقة الأشياء فى أغلب الأحيان .. ونتيجة لهذه الرؤية وإدراكها الفطرى، انتقل حامد عبد الله بذكاء تلقائى لمرحلته التاليه .. وفرض سطوحه ذات البعدين فقط - الأفقى والرأسى - على جميع لوحاته فى تلك الآونة .. وقبع داخل تلك الثنائية الأبعاد .. يشكل ويبدع ويخط رسومه الملونة العديدة، ببدائية وفطرية شديدة .. ولكن من خلف فنان متمكن ومتحكم فى تقنياته العالية.

فكان يهتم بوضع الألوان والأصباغ بحرفية فائقة الاتزان تتسم بالتوزيع والتجانس والتباين .. بشكل مسطح لا يوحى أبدا بأى حال من الأحوال بأى ظلال تشير إلى اتباع قواعد المنظور . وابتعد كثيراً عن النزعة االواقعية ، بأشكال تخالف المظهر المعتاد للأشياء ، ولم يعد مواكبا أو محاكيا للطبيعة ، وانما أصبح معاديا لها فى بعض الأحيان .. وأكد الفنان على البناء المعمارى للوحة ليكتمل التكوين الجمالى .. بأسلوب بسيط ، طفولى ، برىء .. منسوب إلى صانعها المصرى بقوميته وأصالته .. وسموقه ..

يملك حامد عبد الله رموزا ، بل مجموعة رموز تمتزج فى علاقات تركيبية تتوالد منها نظائر أخرى لمزيد من التجربة الإنسانية المتطورة فى استمرارها .. وعلى العموم كانت تلك الرموز مستقلة عند الفنان ، ومميزة عن الأشياء الحقيقية .. بالتجارب االتى يجريها ويمثلها .. وغالبا ما تكون هذه الرموز وتنظيماتها قائمة على مشاهدات وصور سابقة مختزنة بعقل حامد عبد الله الباطن .. قد تكون نتيجة لمحاولاته كفنان مبدع .. لايجاد وسيلة فى ايصال بعض وجوه تجاربه .. التى تعذر التعبير عنها باللغة المرئية الموروثة .

ونظراً لسعة مادة موضوعاته المكثفة والتى أصبحت تؤلف جزءا من بيئته المصرية الموجودة داخل كيانه يحتمى بها فى غربته الطويلة .. والتى لا يمكن أن ينساها برغم تواجده خارجها ، ونظرا لتأكيد النزعات والاستجابات الذاتية لتجربته الحديثة فى إعطاء معنى آخر للهجائية العربية .. يحمل معانى تشكيلية بصرية بحتة .. وكان سعيه

الدائم لخلق تلك النظائر التى تعبر عن عالمة الصوفى الكامن داخله وفى أعماقه .. نتيجة منطقية لوعية وأدراكة الفنى العام فى التجديد والحداثة .. الذى كان يتحسسها كمادة جمالية من حوله .

كما توازى مع اهتمام حامد عبد الله بالنظير البصرى رغبته فى بناء شكل جمالى لانتاجه .. أحيانا طغى فيه المعنى الرمزى على فنه ، وأحيانا طغى المعنى الجمالى .. ولكن فى معظم الأحوال كان الاثنان يتداخلان فى الموضوع الفنى .. ولذلك أقام الفنان علاقةأولى بين الكلمة المكتوبة وصورتها ، حين شكل الكلمات والحروف الهجائية إلى شخوص وحجوم .. مستعينا بأسلوب جديد وتقنيات حديثة أدخلها على لوحاته ..

وباللدائن والعجائن كثيفة القوام كان يبنى لوحاته النحتية وبداخلها التجاويف والبروزات والتشققات الغائرة والنافرة الممثلة للحروف والكلمات العربية .. وذلك ليحقق تلاحما حميما بينه وبين الخامة من خلال المعانى ومضمون الكلمات .. ففى لوحته «الحرية» مثلا التى تكونت حروفها على هيئة جسد إنسانى يرفع يديه إلى أعلى مهللا بالانتصارأو كأنه تحول إلى شعلة وضاءة متحركة لهيب نارها إلى أعلى مطالبة بالتحرر .. وهكذا عبر عن كلمة «وجه» و «الحرب» و «الهزيمة» و «الصمود» .. الخ من لوحات أبدعها محققا للمشاهد الذى لا يعرف العربية .. الإحساس بالمعنى من خلال الشكل.

وأثناء انتاجه المستمر اكتشف لدائن وألوان وعجائن .. أعطت للوحاته ملمساً جديداً للسطح غير مطروق .. وأخذ يجرب فى هذا المنعطف .. إلى أن انتحى على شفا التجريد .. والذى كان يغازله دائما



«تقلصات» للفنان حامد عبدالله

من زمن استغراقة فى أعماله التشخيصية الأولى .. حتى توصل أخيرا إلى تطويع حروفه وهجائياته اللغوية داخل تلك الخلفيات .. وحولها وأمامهاوالتى أطلق عليها اسم «تقلصات» .. حيث كانت رموزه تتحاور وتتداخل .. ترتبط وتنفصل بغية جعل الفن الغربى التجريدى فن إقليمى مستوحى من التراث .. والخط العربى.. فهل توصل الفنان إلى تلك المعادلة الصعبة التحقيق؟..

فى تلك «التقلصات» كان حامد عبد الله يضىء الخلفيات ويطمس بعض الأشكال داخلها .. مستحدثا مزيج بين الأضواء المشعة لتوحى بكرمشات وأوراق متناثرة مضغوطة .. أو انبعاجات جلود حيوانات منقرضة .. أو بعض الغضاريف وملامس القواقع الخشنة ، أو خربشات على صنوف من الأخشاب المضغوطة ليحتار المشاهد فى معرفة أصولها .. ولكنها كانت أخيراً تعطى ملمساً خاصاً .. وضوءاً تليداً، يذكرنا بحبات الرمال التى تفترش صحراء مصر المنبسطة .. وهفهفات النسيم على حقول القمح تداعب سنابله الذهبية .. ومداعبات أشعة الشمس لسطوح المياه المترقرقة وتداخل الأشعة بين حناياها .. إنه كان يقترب فى تلك اللوحات من طبيعة أرض مصر ، مسجلا نتفات السحب المتناثرة فوق سماء مصر الصافية .. لقد عاش طوال حياته إبناً بارا .. يتذكر مصر فى كل نبضة قلب، لم تغب عن خياله أبداً فى المهجر .. فهى تملأ حياته التى عاشها يمجدها ويتصورها ويرسمها فى كل صورة يبدعها .

ليقول حامد عبد الله قبل رحيله عن عالمنا بباريس فى آخر أيام عام ١٩٨٥ :

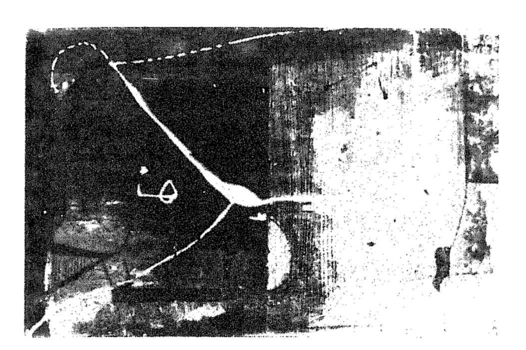
، إن اللوحة أداة مثل غيرها ، وحامل فنى ليس إلا .. المهم كيف نتملكها ، وكيف تصبح مرآتنا نحن المصريين .. لامرآة تنعكس فيها صورتنا بطريقة غربية..،.

عبد الهادى الجزار
فى مرحلة التجريد والتجريب

كلما جاء ذكر الفنان عبد الهادى الجزار (١٩٢٥- ١٩٦٦) تتولد فى ذاكرتنا ومضات شىء فريد .. عن عالمه الأسطورى الملىء بالسحر والشعوذة ، والدراويش، وتحضير الأرواح .. ورؤية الطالع ، واالبخت .. تلك الأشياء الغريبة .. الغامضة .. الشيطانية الغير مفهومة كانت أحد مراحله الهامة التى تميز فيها على أقرانه .. ثم سار على هديها بعضا من تلاميذه ومريديه حتى الآن .

وكان القصد الرئيسى للفنان هو اظهار الحقيقة والهوية المصرية التى غابت طويلا بين الحكم المملوكى والسيطرة العثمانية والاستعمار البريطانى .. حيث غاص الجزار باقتدار فى أعماق الثقافة الشعبية يفك رموزها .. ويتعرف على أسرارها .. ويكتشف قيمتها الجمالية .

ولكون عبد الهادى الجزار من فئة المثقفين المنحدرة من الطبقة البورجوازية الصغيرة انحاز إلى فئات الشعب الفقير .. وأرتبطت



«تجريد» ١٩٥٨ للفنان عبدالهادى الجزار

مصالحه بها .. وتعارض مع صفوف الطبقات الفوقية .. ولذلك نراه ملتصقا التصاقا عضويا بعناصرها .. التى نشاهدها من خلال رسومه الممتدة للحياة الشعبية .. حيث جعلته يزيد من حدةً النقد الاجتماعى وتهكمه على أشكال البدع الغير دينية التى تملأ عقول البسطاء من الشعب بالخرافات المتوارثة والوافدة..

لقد أضاف الجزار شيئا جديدا من خلال فنوننا الشعبية.. ولم يأخذ الأشياء كما هى..بل كان يحورها ويضعها فى شكل درامى جديد تماماً..يفاجئنا ويدهشنا فى آن واحد.. لقد اكتشف حقيقة جديدة.

وكان الارتباط الحميم للجزار بالأصول المحلية الشعبية.. هو مكمن الخطر.. الذى هدد انتاج فنانين كثيرين.. فى التكرار.. والمحاكاة.. والنسخ.. والسير على طريق الانتاج التجارى.. لإشباع

حاجة الهواة.. وأنصاف المثقفين..والسياحة.. ولكن عبدالهادى الجزار كان يعى موقفه تماما.. من التورط فى هذا الفخ المغرى للثراء.. ورفض أن يستغل قريحته الشعبية.. فى هذا الطريق السلبى.. ولذلك لم يتوقف عند نقطة بذاتها.. ليقظته الفنية ووعيه الثقافى وادراكه للأشياء التى استمدها من بصيرته ورؤاه المستقبلية.

ولقد اكتشف الفنان أيضا أهم مبدأ فى علم النفس الحديث.. وأعنى به ازدواج اتجاه المشاعر والطبيعة المنقسمة لكل الاتجاهات الروحية.. والتى تعبر عن نفسها فى أشكال مبالغ فيها.. وافراطها فى طابعها الاستعراضى الدرامى.. فشخصياته لا تقتصر على الجمع بين الحب والكراهية.. بل تجمع أيضا بين الكبرياء والمذلة.. والغرور.. والتواضع.. والقسوة.. وتعذيب الذات.. وكل تلك المظاهر المتنوعة كانت لمبدأ واحد، فكل دافع وكل فكرة تولد نقيضها بمجرد أن تنبثق على سطح لوحاته « السيلوتكس » والكرتون المقوى.. مشيرة لأشد حالات التوتر، المخيف والمرعب والمميت.. والفوضى الجامحة.. فكل شئ فى لوحاته كان ينتظر أن يتطهر.. ليطمئن .. ويصل الى الخلاص بفضل إحدى المعجزات السماوية.

وفى أثناء بعثة عبد الهادى الجزار الثانية، التى بدأت قرب نهاية عام ١٩٥٧ .. لاستكمال دراسته الفنية فى ايطاليا سعى وراء البحث عن وسائل وطرق وتقنيات جديدة تمكنه من تحرير ضربات فرشاته.. من مراحله السابقة التى وصل إلى قرب نهايتها.. وبعد فترة من التأمل فى تلك المراحل.. القواقع ونشأة الحياة، والأحلام والأساطير الشعبية.. قام بالإستغراق النفسى بين جوانح روحه المنبثقة من الضياء، وسعيه إلى



«تجريد» ١٩٥٥ للفنان عبدالهادى الجزار

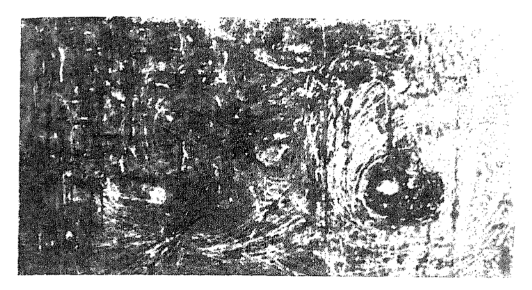
تشكيل أعماله بصورة جلية جديدة.. وأثناء موقفه الغير متوازن بين الشرق وخيالاته والغرب وحداثته.. بهرته التجربة التجريدية المعاصره.. بتلقائيتها اللحظية.. ليرى من بين جيله الأوربى والعربى والمصرى العديد من الفنانين المستغرقين فى تلك الموجة التجريدية التى تقع موقع القلب فى الحركة الفنية المعاصرة والتى اشتد مدها فى الخمسينات.. يقود طلائعها فى أوروبا الفنان «جورج ماثيو» ، وكان لجسارة «جاكسون بولوك» الدور الحاسم فى الجبهة الأمريكية..

فانشغل عبد الهادى الجزار فى البحث عن جمالية المخاطرة وجمالية الصدفة .. وبتحليل الأشياء بدلا من وصفها الفيزيائى .. والتعبير عن أبجدية الوعى التى تبلغها حركة اليد المنطلقة من أسر الأشكال السابقة ..

وصار يرسم لوحات تجريدية عديدة اعتمد فيها على قذف البقع اللونية على المسطح .. تنبعج من ناحية وتسيل فى الأخرى.. لاصقا بعض القواقع البحرية والأسلاك المعدنية الرفيعة.. كى يعطى تعبيرا «كولاجيا» يبرز قليلا عن السطح الذى اهتم كثيرا بملمسه بين الخشونة والنعومة مستغلا قوانين الصدفة والاحتمالات.

ولم تقف تجارب الجزار عند التعبيرية التجريدية.. الذى حاول فيها تنقية صفوفها من التلقائية المطلقة.. ليلقاها عقله الواعى يحدد نسبها بنفسه.. ومتحكما فى صدفتها داخل الفراغ.. الذى يضم انفعالاته ورؤاه بين الخط واللون والكتلة.. بل تعدى ذلك للتعبير عن جوهر الأشياء بصورة رياضية بحته.. يجرى اختصارها أساسا على الخط المنحنى والمستقيم محدثا أشكالا مخروطية وأسطوانية، كما كان للمثلث والمستطيل دور هام فى اتزان لوحاته التى لجأ فيها إلى الألوان المحددة.. محدثا تلك الخطوط بأسلوب «الخربشة» والكشط بأداة صلبة مُسّننة.. صانعا نسيجاً فضائيا يحتوى على خيالاته وانفعالاته بإصرار ودأب.. كى تجعل عين الرائى تتحرك داخل العمل الفنى دون ملل.. وكأنه يحفر فى صخور الزمان والمكان.. لقد كشف عن رؤى جديدة.. فتحت له طاقات السماء.. فانطلق يغزوها.. كما فى لوحته التجريدية «معدل التحرك» التى رسمها عام ١٩٦٣ بمقاس ٥٠ × ٨٠سم.. والتى تعد من لوحات مرحلة الانتقال إلى «عالم الفضاء».

وتعد أول لوحة تجريدية رسمها الجزار.. والتى عثر عليها بين أعماله لوحة «الأشكال المتحركة» «وقد نفذها عام ١٩٥٨ بالزيت على سيلوتكس وتعد أصغر لوحاته ومقاسها ١٧ × ٥و٢٧سم.. وفيها رسم شبه حائط متشقق



«المدينة» ١٩٥٨ ـ للفنان عبدالهادى الجزار

يكسو حوالى نصف سطح اللوحة وعلى حافته اليمنى العلوية رسم نصف دائرة محددة بالحبر الشينى ترمز إلى القمر.. ويمتد فى النصف الثانى خط الأفق إلى الثلثين تقريبا.. وتظهر السماء بزرقتها فى الثلث الباقى.. ويحد اللوحة من الناحية اليمنى كتلة سوداء يبرز منها شكل مثلث كأنه الجسر المعلق.. وهنا اهتم الفنان بالسطوح والملمس والأشياء الأفقية والرأسية.. التى جمع فيما بينها ببقع وعجائن اللون الأبيض المنثورة على اللوحة بصورة تلقائية توحى بالانطلاق.. والحرية.. والصدفة.

وبالرغم من أن هذا العمل يعد من أعماله التجريدية.. الا أنه قريب جدا من الأشكال الطبيعية فى الحياة الواقعية.. والمدقق فى أعمال الجزار التجريدية.. يجد أنها تعتمد على ثبات أرضية القاعدة المستقيمة.. محدداً خط الأفق أو الخط الفاصل بين السماء والأرض أو بين البعدين الأفقى والرأسى.. وهنا حدد الفنان أفكاره التجريدية بنظرة كونية رومانسية.. أجبرت المشاهد على الرؤية من اتجاه وزاوية واحدة.. وفرضت عليه شكل

اللوحة التى يزيد عرضها دائما عن ارتفاعها.. ولذلك نعتبر أن الجزار لم يتخلص من الأصول الأكاديمية.. التى تضع الأشياء الطبيعية فى أماكنها الحقيقية.. وهذا لايحدث أبدا بين الفنانين التجريديين الطلقاء.

وقد اكتفى عبد الهادى الجزار فى تجاربه التجريدية على «لوحة الحامل» بمقاسات صغيرة محدودة المساحة لاتتعدى اكبرها عن ٥٠ x ٨٠ سم عرضا.. أما لوحته «تجريد» التى رسمها بالزيت على سيلوتكس عام ١٩٥٩ وكان حجمها ١٣٠ x ١٥٠ سم فقد قطعها إلى أربع أجزاء متساوية وكان يعدها رسوما تحضيرية لمرحلة غزو الفضاء.. وذلك بعكس ماكان يفعله التجريديون فجاكسون بولوك مثلا قد مدد لوحاته العملاقة الضخمة على الأرض حتى يولى لفنه التعبيرى التجريدى الحركى الاتساع والرحابة والحرية..

وبالرغم من ذلك استمر الجزار يبحث ويكتشف وينقب فى تجارية التجريدية لعله يكتشف هذا المجهول.. والغامض.

.. ولم يترك التجريد نهائيا.. بل كان يمارسه بين الحين والآخر فيما بين لوحاته وداخلها التى يبحث فيها عن الانسان والميكانيكا وانطلاقه فى غزو الفضاء.. تلك المرحلة الثرية التى لم يستكملها بعد أن توقف فى منتصفها.

وكان الفنان عبد الهادى الجزار ذا طبيعة هادئة.. مبتسما دائما.. يتحدث بصوت خفيض.. خافت.. لايهتم الا برؤاه وصوره الباطنية.. ولأنه لايرضى عن المبتذل.. والرتيب.. والتقليدى.. نراه يقتحم عوالم جديدة دائما.. وكان هذا يتطلب قوة عارمة من العاطفة والحيوية المفرطة.. والذكاء العالى.

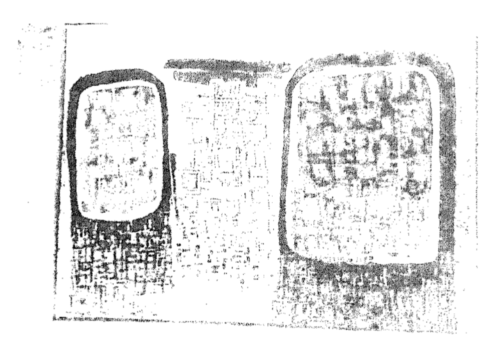
وبرغم حياته الفنية القصيرة التى لم تتعد الواحد والاربعين ربيعا.. فإن شجاعته الخلاقة جعلته يكتشف أشكالا ورموزا.. ونماذج جديدة.. يمكن أن يشيد عليها صورا تشكيلية عديدة.. لأنه من بين طلائع العمالقة الذين يعطونا انذارا مبكراً بعيد المدى.. عما يحدث لحضارتنا.. ففى اهتمامه بفنون البيئة المصرية الشعبية وجد الشكل وسط التنافر.. وفى غزو الفضاء وجد الجمال وسط القبح.. وبين ثورة يوليو وجد شيئا من الحب الانسانى وسط البغضاء والكراهية.. وعلى هذا النحو عبر عن المعنى الروحى لحضارتنا أثناء وبعد تشييد السد العالى وغزو الإنسان للفضاء ورغبته فى السلام

.. ليترك حياة الدنيا فى ٦ مارس ١٩٦٦ .. لتعيش من بعده أعماله الفنية تثرى بمراحلها المختلفة الحركة الفنية المصرية المعاصرة.. التى مازالت تعطى ونكتشف فى طياتها كل يوم شيئا جديدا لم نشاهده من قبل.

جاذبية سرى
على مشارف التجريدية

نشيطة.. دائبة الحركة.. خفيفة الظل.. أعصابها مرهفة.. لاتستقر على حال ذات تقاطيع دقيقة.. ترى عيونها اللوزية الواسعة دائما خلف نظارتها السميكة.. تعيش اكثر وقتها فى مرسمها، قلما تجدها بدون فرشاة فى يدها.. أو ممسكة بإحدى أدوات الرسم.. تجذبها اللوحات الضخمة لرسمها رغم نعومتها وضآلة جسدها. (من يقوم من الفنانين بتشييد لوحات ضخمة مثل ملحمة النيل الا اذا كان فنانا عملاقا)

ولدت جاذبية سرى عام ١٩٢٥ بالقاهرة.. وكانت ترسب فى مادة الرسم فى السنوات الأولى من دراستها.. إلى أن عشقت تلك المادة.. التى أخذت اهتمامها إلى أن التحقت بالمعهد العالى للمعلمات ودرست أصوله وقواعده الأكاديمية حيث أصبح الرسم والتلوين عشقها.. وملاذها.. وطريقها.. الذى لم تقدر على مفارقته.. ولاهو يستطيع تركها حتى الآن..



لوحة «فى بيروت» ١٩٦٨ للفنانة جاذبية سرى

وجدت نفسها بعد تخرجها عام ١٩٤٨ بين أحضان الجو المصرى العام الثائر.. مع زمرة المثقفين من أدباء وشعراء وفنانين.. تعرض أعمالها بينهم.. تتحاور.. وتتفاعل.. حاملة صور التغيير.. والثورة ضد القديم.

وجاذبية سرى كفنانة مصورة لها رؤى فكرية معاصرة.. جعلتها تقف خلف لواء نصرة الطفل والمرأة من أجل إطلاق الحرية النسوية.. وفكها من أغلال التقاليد البالية الباقية المكبلة بها.. كان ذلك من خلال مضمون أعمالها وابداعاتها الفنية المطروحة فى ساحة العرض العام والخاص.. والتى كانت تحمل مضمونا اجتماعيا وحضاريا.. نابعا من لمساتها الإنسانية الرهيفة.. ذات الأسلوب الطفولى التلقائى.

وتفتح رحاب مشوارها إلى الخوض فى القضايا السياسية والموضوعات الاجتماعية العامة الإفريقية والعالمية. وصار تصويرها

للجنس البشرى.. كإنسان فقط.. ليس بامرأة أو طفل أو رجل فكلهم سواء.. ونمت رؤاها ومطالبها العالمية والكونية (محتوية بين وجدانها المدلول الاقليمى المحلى الخاص جداً بها).

فى الواقع ان تجربة الفنانة جاذبية سرى على مايزيد على أربعة عقود، حقا لتجربة رائدة بين أقرانها من فنانات وفنانين من الجيل الثالث.. ففنها أخذ شكلا مترابطا.. متناميا.. خصبا.. وكان صعودها درجات الفن فى إيقاع منتظم.. وبإدراك واع لم يتغير من البداية.. وفنها لم يحدث به فترات خمول أو سقوط بل هو متطور دائما إلى القمة.

هذا التطور بدأ بمرحلتها الواقعية الاجتماعية فى بداية الخمسينات وتعتبر لوحة «أم رتيبة» أحد العلامات المميزة لتلك الفترة، وسارت جاذبية فى طريقها دون توقف، تتسع خبراتها مع الزمن وتصحح الأيام نظرتها إلى أمور كثيرة، وينضج وجدانها بتجارب متجددة. وكانت مرحلتها الثانية فى الستينات عندما نالت زمالة من مؤسسة «هاننجتون هارتفورد» بكاليفورنيا فى الولايات المتحدة عام ١٩٦٥ - أثناء تفرغها من عام ١٩٦٠ حتى ١٩٦٦ - وزيارتها للمتاحف والمعارض ورحيلها بعيدا بين التعبيرية والتجريدية.. وشدت الطبيعة وجدانها.. فكانت ترى الإنسان ومن حوله الطبيعة ليس لذاتها ولكن لتكملة اللوحة..

ونتيجة للأحداث الإنسانية المحلية والعالمية المتشابكة الدائرة حولها وتدمير حرب اسرائيل المدن الممتدة بطول قناة السويس.. وبعد عبور مرحلة الهزيمة والنكسة.. انطلقت جاذبية الفنانة الملتزمة إلى مرحلتها الرمزية حيث صبت كل تجاربها فى دروب المدينة العريضة تبنى بيوتها



لوحة من مجموعة «الزمان والمكان» ١٩٨٣، للفنانة جاذبية سرى

بين الانقاض.. تنفرط البيوت تارة وتتباعد ثم تتكدس فى أحد جوانب لوحاتها.. وكانت هذه المرحلة مليئة باللمسات الساخنة والسريعة وايقاع الخط فى إنثنائه وانكساره واستدارته وانغلاقه على أشكال جديدة تنمو وتتوالد فى خصوبة وتفرد، غنى بالرموز وبمقومات التشكيل.

ومع بداية السبعينات نراها تلقى بنفسها بين أحضان الطبيعة تعايش الصخور فوق الجبال والوديان والرمال بين الصحراء والكثبان

مستوحية من خطوط الأفق اللانهائية الاتساع والرحابة لتشكل مساحاتها اللونية البسيطة المتسعة وسط سكون الصحراء وزئير الرياح فوق الجبال.. غير مهتمة بدقة التفاصيل تنبعث من ألوانها الزاهية حرارة الشرق وشمسه الساطعة وفي خطوطها تتناغم في الأجواء ترانيم إسلامية صوفية.. وكانت تلك المرحلة إلى حد ما شبه تعبيرية تجريدية.. وعلى حد قول الفنانة «يكاد أن يكون حافة التجريد»

وفيما بعد تجاوز الرمزية في أعمال الفنانة جاذبية سري، تحول الشكل عندها إلى حالة نابضة بالحياة في إيقاع سريع متناغم.. تجبر المشاهد على الحركة في داخل اللوحة دون التركيز على جزئية بذاتها وذوبان الزمان في المكان في حركة ديناميكية متداخلة تنبئ عن الأبدية اللانهائية.. بإحساس عالي التعبير..

وصارت جاذبية سري أحد الفنانات القلائل الذين انصتوا للغة «التعبيرية التجريدية» وهي تقتحم المجهول بجسارة.. جادة وبادراك واع وبفكر متقد.. تعيش واقعها وتناضل من أجل اكتشافه.. وكان هذا أحد ينابيع تدفق فنها والذي زاد من غزارة انتاجها.. بالاضافة إلى ذكائها الفني وغريزتها الانثوية في المثابرة والجلد.. كل ذلك جعلها تأخذ خطا سلسا ذو حلقات متقارية.. حلزونية.. إلى القمة.. تحل أكثر القضايا الجمالية تعقيدا بلمساتها التجريدية الرهيفة داخل لوحاتها المملوءة بالحرارة والنضج.

ويقول الناقد المعروف إيميه آزار في مقدمة كتالوج معرضها عام ١٩٩٠ «لقد اتاحت جاذبية سري لنا الفرصة أن نتابع من خلال اعمالها

خطواتها على الدرب.. وفى الوقت الحاضر، وبكل مامرت به روحها من تطورات، لتأخذ الفنانة مكانها فى المجال الدولى بين التعبيريين اللاتشخيصيين».

محمد طه حسين
الشكل.. والقيمة

بعد دراسته فن الخزف والتصوير الحائطى فى كلية الفنون التطبيقية عام ١٩٥١ ذهب فى بعثة دراسية إلى المانيا الاتحادية.. ليحصل على دبلوم (الجرافيك - التربية الفنية) فى اكاديمية الفنون الجميلة بدوسلدورف، ودبلوم (الخزف) من المدرسة العليا للتصميم بكريفيلد ١٩٥٩، ثم استمر فى دراسته إلى أن نال درجة الدكتوراه من جامعة كولونيا عام ١٩٦٤ عن رسالته (تاريخ الفن المقارن والآثار).. وعلى ضفاف الراين بين الألمان من سلالة (التيوتون) كان يجرب ويختبر ويبحث فى تراث أجداده حيث وقف أمام فنون حضارته العربية الإسلامية.. المتلائمة مع احتياج وفلسفة المجتمع.. فالفنان الإسلامى يرى الجمال عن طريق القصور الذهنى للأشياء، ووضعها فى قالب بنائى هندسى.. بأسلوب تكرارها واشعاعها للأشكال والوحدات من الجوهر الخالد.. كما يسرد الفنان رأيه عن «الشيئية فى الفن الإسلامى» وليس التجريد.

وعاد طه حسين حاملا فوق كتفيه عبء تقديم ثقافة فنية جديدة جمعت شتاتها واكتملت عناصرها ووقفت عملاقة.. منافسة.. إلى رفاقه وابنائه الطلبة ومتذوقى الفنون.. وممارسا لفن جديد وجد له الحلول المناسبة بما اكتسب من ثقافة وتقنية عالية.. مستندا على خلفيته الحضارية الهائلة.

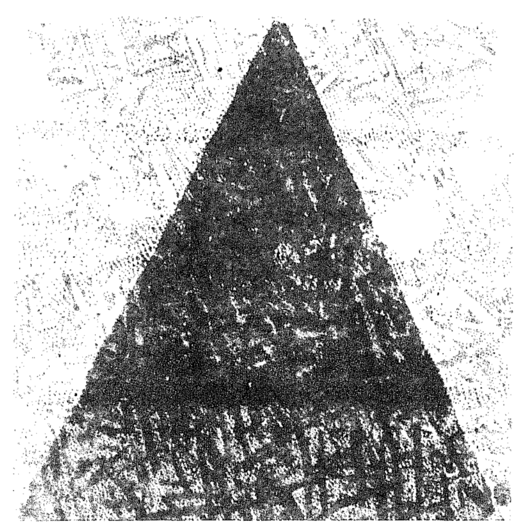
يعتبر محمد طه حسين (المولود بالقاهرة عام ١٩٢٩) من الفنانين القلائل المنتجين بغزارة فى مجالات الفنون المختلفة (التصوير - الجرافيك - الرسم - الخزف - السجاد) وعلى مدى أربعين عاما من عمره الفنى أقام أكثر من ثلاثين معرضا فرديا خاصا.. بين مصر وفرنسا والمانيا وتشيكوسلوفاكيا كما اشترك فى العديد من المحافل الدولية ممثلا للفن المصرى المعاصر.

لقد استوعب الفنان بقدرة فائقة ورؤية حديثة قوانين الفنون البصرية عندما طرق تجاربه المتعددة بروح المغامرة والبحث والاستكشاف وتأصيل أبعاد انتاجه واستلهامه لتراثه الحضارى العريض.. فنجده أول الأمر يبنى ابداعاته من أشكال دائرية وبيضاوية ومثلثة تغلب عليها الصبغة الترددية محدثا نوعا من التنغيم الموسيقى الهندسى المحسوب تصميمه بأسلوب رياضى بحت، يرجع فى أصوله إلى فن «الأوب آرت» والخداع البصرى كما شاهدناه فى أعماله المعروضة عام ١٩٦٦ بقاعة اخناتون (شارع قصر النيل) القديمة المتمثلة فى لوحة «اليقظة» و «التنظيم الكونى».

ثم يتحول طه حسين إلى الأعداد والأرقام العربية (ذات الأصول الهندسية) يبنى منها تشكيلاته وايقاعاته البسيطة معبرا عن حركات ديناميكية تحدها تقسيمات جمالية واضحة.. متلازمة مع قدرة الفنان

الزخرفية وتكراره العنصر الواحد بأشكال متماثلة يتخللها تكبير وتصغير لنفس العنصر الواحد كما فعل فى لوحته «تكوين العدد ٢» التى عرضها فى بينالى فينسيا عام ١٩٧٢ .. ويستمر طه حسين فى خوض تجربته مع الحروف العربية مثل الأرقام.. مكتشفاً ماتحدثه من ايقاعات فريدة ليس لها مغزى سوى ماتنطوى عليه الرؤية البصرية لأبعاد الحرف والرقم والكلمة ومدلولاتها بعد إعادة بنائها وتركيبها بإرادة ومنطق فلسفى تصوفى.. مبدعا من تكوناياتها وايقاعاتها اشكالا متعددة لانهاية لها.. مستخدما التباديل والتوافيق والقطع والحذف والاضافة مع احترامه الكامل لبنائية العنصر الهندسى دون تحريف.. لنجد الرقم هو نفسه دون تعديل فى العديد من أعماله..

وهذا يدلنا على احساس وعمق وعقلانية الفنان بالايقاعات القريبة من قوانين الطبيعة ويثور هنا تساؤل هام عن مدلول أعماله التصويريه وتحاورها تارة مع شبه الاجساد البشرية والحيوانية والرموز المستلهمة من التراث كلوحته «النيل العظيم» ١٩٨٥ وتارة مع الحروف العربية الحاملة لمعانى قدسية مثل لوحة «البسملة» ١٩٨٤ ولوحتيه التجريديتين الخالصتين «تكوين الأهرام» و «سقارة رقم ٣» التى تجعلنا نفكر فى تلك التراكيب الفنية الدقيقة وتعاملها مع فراغ المسطح الأبيض.. تنحسر فيها الناحية الزخرفية إلى الخلف لخدمة أفكاره الصريحة المحددة.. فهل طه حسين قد انحاز بشكل أو بآخر ناحية الفن التجريدى؟.. وتأتى الاجابة من وضع ابداعاته وقياسها بالميزان.. الذى يؤشر بتأرجحها بين التعبيرية ذات اللمسات التشخيصية والرموز التراثية، والتجريدية الخالصة ذات الرؤى البصرية الهندسية. ولكن



«شكل هرمى» للفنان محمد طه حسين

المدقق والمحلل لانتاج الفنان فى رحلته يجد أن أعماله بشكل عام تميل بثقلها نحو التجريد العقلانى.

ونأتى إلى لوحاته المنسوجة بالتراث الضاربة جذورها فى أعماق وأصالة الشخصية المصرية.. وتكراره عناصره وموتيفاته «وتنقيطيته» ومثلثاته مع نوع من التردد النغمى المتوالى فى القصد والصورة.. فإنه

اخيرا تبلغنا رسالته بيسر دون عناء.. مهما بلغت لمساته من اختلاف بين القوة العاتية والحساسية المرهفة.. وبالرغم من أنها تقع تحت وطأة حسابات رياضية هندسية دقيقة.. فهى تحمل أفكاراً فياضة بالشاعرية المتميزة بالصوفية.. ليس من السهل إعادتها أو تكرارها أو محاكاتها..

فالصفوف المتراصة من الرسوم الدقيقة الأجزاء والبقع التنقيطية الصغيرة المتكررة تنم عن تعبيرات نفسية مسجلة للحظات ولمسات بنائية فى حركة عفوية.. تستمد قدرتها من التراكيب الزخرفية الموضوعة بثبات وبتصميم مسبق فوق بعضها.. كبناء عال يناطح السحاب.. كما تنم عن انطباعات سريعة.. مفاجئة.. لحظية منغمة الشكل والقيمة.

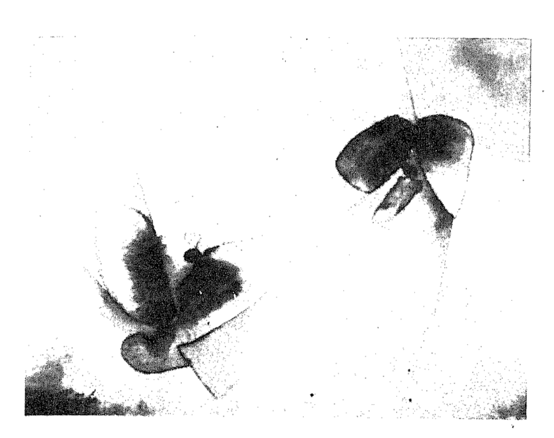
إن فن طه حسين يعرض سلسلة من مشاكل الفراغ - اللون - الحركة - البناء يخدم بها الهندسة الشاعرية للفراغ «المطلق» اللانهائى لهندسة الكون بمفهوم جمالى يخرج بتلقائية مفرطة من الوعى الباطن..

.. لتغمرنا بدفئ إنسانى عارم.. يربط مابين عالم الفنان المصرى المعاصر.. وأقصى حداثة العالم الغربى.. عبر الحضارات.

عدلى رزق الله
إنه يرسم بالأبيض

تتألق أعمال الفنان عدلى رزق الله بضياء الأبيض الساطع ، الذى هو فى حد ذاته عنوانا للطهارة والصفاء والشفافية والنقاء ودعوة أيضا للتفاؤل .. ويبحث الفنان من خلال تجاريه عن الأبيض الكامل االذى يعكس مائة فى المائة من الضوء الساقط عليه والذى لا يوجد حتى الآن بين مواد التلوين المستعملة .. لأن الحد الأقصى من الإنعكاس ٨٩٪ من الضوء الساقط عليه .. تلك الانعكاسات التى تظهر حيوية الأبيض فى جميع أجزائة ، بالإضافة إلى أن الأعمال المصورة به لا تفقد قيمتها الفنية وجمالها بالإضاءة القوية ، ولكنها تعكس فى جميع الاتجاهات كل الاشعة المستقبلة عليه .. كما أنه يحدد الظلال الساقطة عليه بلون متدرج.

من المعوف أن الأبيض ليس بلون ، وهو أكثر درجات اللون نصاعة ، وتلتقى عنده أطراف جميع الألوان الأساسية ومشتقاتها فى



«من مجموعة بلوريات» ١٩٩٢ للفنان عدلى رزق الله

«الاسطوانة اللونية» .. لقد جعل عدلي رزق الله من الأبيض «لونا» على بالتة الألوان ..ليلعب دورا هاما وأساسيا فى تكوين البناء الشكلى لابداعه .. ويعمل له ألف حساب .. وذلك لدراسة الفنان بتمعن ظاهرتى الانعكاس والانتشار الضوئى الذى صار له تأثير كبير فى تغيير مظهر اللون عنده .. انه حقا يرسم بالأبيض.

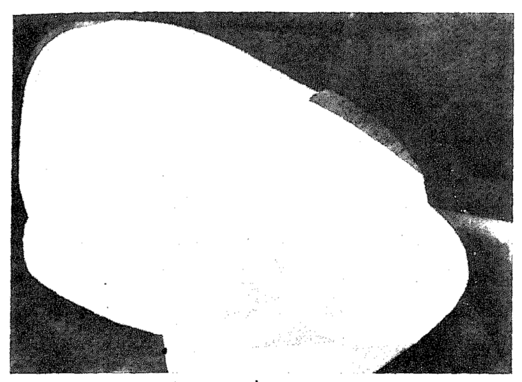
لقد امتلك عدلى قدره التخيل الجامح منذ طفولته فى «ابنوب الحمام» أسيوط، عندما كان يتلمس الأوراق الجميلة المفضضة المزينة بالزهور بين دروب «شق السوالم» المغلق على أهله .

.. وفاجأنا ببزوغ خيالاته المرتبطة بأحلام الطفولة وأساطيرها فعبَّر بصدق عن هذا العالم السحرى .. ومعجزاته التى لا يمكن أن

تتحقق الآن إلا فى الحلم .. وبعد أن تفجرت ينابيع الخيال والأحلام التى شاهدناها ونشاهدها فى إبداعاته بعد تفرغه النهائى لشيطان الفن .. المالك لنفسه وحياته فى «كنج مربوط».

فالواقع عند عدلى رزق الله يمتزج بالخيال والحلم والأسطورة، والطبيعة فى وجدانه ليست مجردة نراها ونتلمسها .. إنه يحورها ويحللها ويبحث عن أصولها ويدقق فى جزئياتها .. ويحولها إلى أشياء جديدة لم نشاهدها من قبل .. القواقع .. الورود .. زهور المحاياه .. البدو .. الصعيديات .. الثنائيات .. بللوراته .. كلها توالدت فى رحم تأملاته .. لنرى مئات الصور بين الواقع والخيال .. ومغلفة بالغموض .. الذى يجعلك تبحث وأنت تتحاور مع فنه .. إلى أن تكتشف مدركات وعيه وبصيرته التى تعبر بنا حدود الزمان والمكان .. إن لغة الفنون البصرية فيها من خيال وأحلام وأساطير ورموز ، ومفرداتها غزيرة ومكوناتها تجعل الألوان أكثر دسامة ، وحدودها لانهائية وتلتصق صورها فى العقل المدرك والباطن للبشر ، ولا يمكن لأى لغة من اعطاءها حقها فى الوصف والاحساس والوجدان اكثر من االتأمل والرؤية المباشرة ..

وبالرغم من أن أعمال الفنان عدلى رزق الله تأخذ شكلا عقلانيا معبرا بشخوصه وأشكاله العضوية عن عالم يرتكز على «الشكل والمضمون» محاولا أبدا تحقيق التوازن والتناسق بينهما .. «لا يمكن انتزاع احدهما عن الآخر ولا توجد حدود فاصلة بينهما» كما قال الفنان فى معرضه «الوصول إلى البداية» عام ١٩٩١ .. إلا أن فراشات خياله المحلقة فى فضاء كونى لانهائى .. والورود البيضاء النابتة براعمها



«إليها» ١٩٩٢ للفنان عدلى رزق الله

وسط حقول أحلامه المنبسطة اللامتناهية ، كل ذلك يضعه على عتبات التجريد .. أراد .. أو لم يرد ..

وخطوطه اذا جاز التعبير .. نجدها ليست بخطوط تقليدية معروفة مرسومة بسمك تتخذ مساحة .. بل جميع خطوطه ايهامية يحدها الضوء الأبيض مع التحامه باالألوان فى درجاتها الداكنة .. أو نهايات الظل مع النور .. أقول أشكاله ولا أقول خطوطه ، تحمل نوعا من الطزاجة والليونة والطراوة .. ينتج عنها أقواس ومنحنيات عضوية للأشياء والكائنات .. فكل شيء فى إبداعه فيه استدارة .. لايستخدم الخطوط الحادة الصريحة .. إلا فى أطر صوره ولوحاته ، واذا احتاج

لأشياء داخل العمل تأخذ أشكالا مستقيمة .. وهذا نادرا مانلقاه .. نجدها تموج برعشة غير محدودة بنهايات تجذبك لما هو مستدير .. وغالبا كل شيء يمثله بالأقواس وظلاله تؤكد تكررها وانبعاجها وبروزها من فوق الشكل العام وانزلاقها بانحناءات إلى اعماق المجهول .. يتخيل فيها أحد الاعضاء أو أطراف الجنس البشرى أو أى كائن حى آخر كجناح فراشة أو فلقة حبة قمح .. أو ورقة زهرة .. يبهر الرائى بجمالها كالقمر فى استدارته .

وإذا لامسنا أنغام ألوانه المتباينة والمتوافقة فى اتساق الموضوع بإحساس ورهافة تكاملية محسوبة مع الأبيض نجده مستخدما «اقتصاديات اللون» فى مجال صبغات الألوان المائية واقفا عملاقا فى صف أساتذة المائيات بموهبته وذكائه .. متفوقا على نفسه لتصير ألوانه البراقة .. اللامعة .. البلورية مشعة الضوء خارج الأسطح التى تغطيها متجاوزا الظلال وعتمة المكان .. تذوب فى الخيالات والأحلام .. مشعة بثريات الضوء والضياء والبهجة .. حاملة نسمات بزوغ صباح مشرق .

القسم الرابع

التجريديون الجدد

عبد الرحمن النشار

كمال السراج

فاروق حسنى

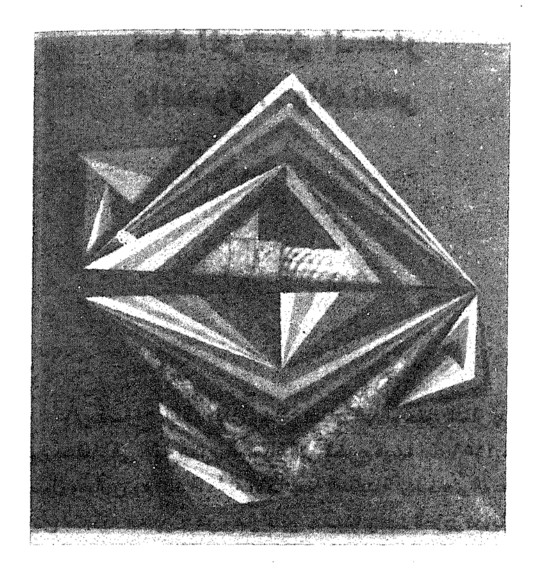
مصطفى عبد المعطى

نعيمه الشيشينى

عبد الرحمن النشار
والعضوى .. والهندسى

كان الصراع القائم داخل وجدان الفنان عبد الرحمن النشار يدور بين ماتلقاه فى كلية الفنون الجميلة التى تخرج فيها عام ١٩٥٦ من أصول وقوانين وقواعد الدراسة الأكاديمية االتقليدية التشخيصية، على أيدى اساتذته حسين بيكار وعز الدين حمودة وعبد العزيز درويش، ومدرسته النظرية التربوية التى كانت تتبع أحدث أساليب التجريب فى إجازة ابنائها للقيام بالمهمة التعليمية .. حيث انضم إليها النشار وصار أحد اعضائها المجددين ، يختلف ويتفق ، يتحاور ويجرب .

وكان للفنان مصطفى الأرناؤوطى الدور الكبير المؤثر فى هذا الصراع .. وفى تحول النشار خطوة خطوة نحو التجريد .. ففى معرضه الخاص الخامس عام ١٩٦٧ شاهدنا زيادة فى عدد لوحاته التى تميل إلى التجريدية ، وكتب عنها الأرناؤوطى فى تقديمه :



«الهندسي والعضوي» للفنان عبدالرحمن النشار

«إذا تأملنا الأعمال الفنية في معرضه هذا ؛ لوجدنا تراكيب غريبة من الأشكال والألوان ، ترمز أحيانا إلى كينونة ذلك الكرنفال اللاشعوري العجيب الزاخر بالصور والخبرات السابقة ، وأحيانا أخرى إلى إشراقة الأمل التي تلوح في أفق الانسانية بانتصار قوى الخير انتصاراً حاسماً ونهائياً على جحافل الشر عدوة الحياة .. ثم نجد بعضا

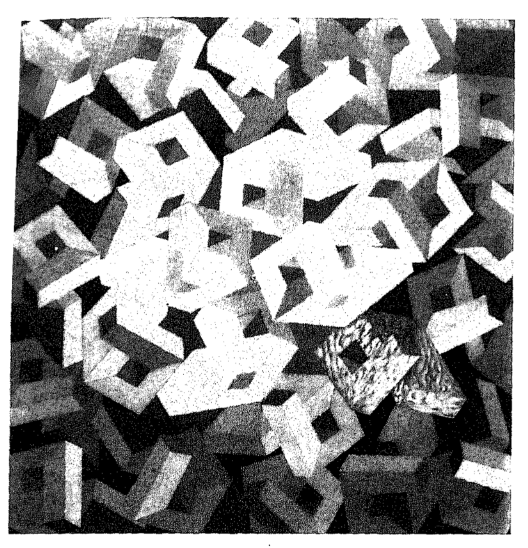
آخر من التراكيب الفنية وقد عبرت عن الإلتقاء الوجدانى والارتباط الوثيق بين الفنان وبين بيئته التى تأصلت فيها جذوره الفنية ».

وتعتبر لوحته «مأساة القدس» الفائزة بجائزة التصوير الزيتى الأولى فى صالون القاهرة عام ١٩٦٨ آخر لوحاته التشخيصية للعبور إلى تجريدياته الهندسية أثناء تفرغه الفنى.

وذهب عبد الرحمن النشار إلى المجر ليلتحق بأكاديمية الفنون الجميلة ببودابست عام ١٩٦٩ . وكانت «الواقعية الاشتراكية» أسلوب كل الفنون والآداب هناك .. وأثناء دراسته جاء فيكتور فازاريللى المجرى الأصل إلى بودابست فى احتفال كبير ، لما حققه من شهرة عالمية ولاكتشافه نظرياته البصرية فى اللون والهندسية التجريدية، حيث اقيم له أضخم معرض شغل جميع القاعات بالمتحف القومى بأدواره الثلاثة ، وقد أثر هذا المعرض فى وجدانه وأكد ميوله إلى جانب التجريدية.

لقد وجد عبد الرحمن النشار فى «المربع» ـ المعروف بأنه أحد الأبجديات الغريزية فى المعرفة الإنسانية ـ لغة تعبيرية متواصلة .. متجاوزة حدود الزمان والمكان .. وكما كان المربع لدى اليونان يرمز للأرض والعناصر الأربعة (الماء ـ الهواء ـ النار ـ التراب) .. فالمربع عند العرب أيضا لا يعرف السكون ولم يفرقوا بينه وبين المكعب والرقم الرباعى .

ولم يترك النشار المربع يسجله على حاله بل جزّأه إلى مربعات داخل مربعات ، شاغلا الفراغ البصرى بمربعات متساوية ومختلفة ، متباينة ألوانها ومتناقضة أحيانا ، تظهر أشكالها الداخلية فى أشكال



«منظومة رقم ١١» للفنان عبدالرحمن النشار

محدبة أو مقعرة نتيجة تواصل أقطارها أو اختلاف درجات ألوانها .. واستمر تجريبه وتوالد عناصره إلى أن توصل إلى تعقيدات «شطرنجية» تداخل فيها الادراك الفراغي بين «الشكل والخلفية» .. لتدرك عين الرائي حقيقتين متناقضتين .. تميز ما بينهما من متناقضات متبادلة.. بين الأمامي والخلفي ، الزائد والناقص ، الضوء والظل ، العلوى والسفلي.. التي أوحت للفنان برفع وإبراز المربع عن أخيه التوأم من

زواياه الأربع .. أو زواياه المتجاورة أو المتقابلة .. وهنا تبدل حال المربع الغائر واختلف عن المربع البارز فى زواياه.

.. ولم يقف الفنان عند ذلك الحد بل جعل تلك المربعات المتكررة والمتشابكة فى نسيج اللوحة تلحلى وتتقوس .. تذكرنا بالمقرنصات المميزة للعمارة الإسلامية .. كأنها ثريات معلقة فى السماء عجنت ونحتت من النور ، لا تكاد العين أن تفرق بين المقعر والمحدب .. بين السالب والموجب .. بين الناتئ والغائر.

ولنقف عند أشكاله الهندسية التجريدية الصارمة التى حققت نوعا من التناغم لعلاقات الأجزاء المستقيمة ... وتجنب فوضى عدم الانتظام .. ليضفى على عناصر بناء الصورة درجة من درجات التكامل والاتساق .. ولم يشأ عبد الرحمن النشار تكرار تلك العناصر والدخول فى حلقة دائرية مغلقة .. فترجم الأشياء الطبيعية الموجودة فى الخلية الحية الناشئة على الأرض وفى الهواء والماء . والتعامل مع أعضائها الرخوة .. الهلامية التركيب .. وعمل بفرشاته كما يعمل الجراح بمشرطه فى إزالة الأنسجة والأغطية الحامية لتظهر بوضوح العناصر العضوية ذات الأسطح الملتفة الناعمة ، أو ذات الملمس المائى اللزج .. وبذلك تم فى لوحاته التزاوج بين العناصر الهندسية والعضوية ليشكل هذا النسيج المترامى الأطراف بجميع أبعاده محاولا المواءمة بين التراكيب الهندسية والطبيعية العضوية ليحقق وحدة معمارية متكاملة.

ويصنع النشار لوحاته محددة طولا وعرضا مع إيجاد بؤرة مركزية داخلها تتحرك حولها الأشياء .. إلا أن المتأمل فيها يشعر بإشعاعها للجهات الأربع منتشرة فى وميض متناوب يجمع بين حرية

الشكل والتدفق الهندسى .. فالبؤرة المركزية تعبر عن الجوهر الذى يرسل الأشياء كلها .. وإليه ترجع جميع الأطراف .. مطابقا لنظرية وفلسفة الفن الإسلامى المتمثلة فى النظريات الكلية للأشياء ، والتكوينات الهندسية الإشعاعية التى تنطلق من الجوهر «الواحد» .. لتعود مرة أخرى إلى الجوهر «الواحد».

وحينما يتأهب عبد الرحمن النشار لابداع لوحة جديدة .. تبدأ عنده عملية ولادة روحية .. فالضرورة الباطنة التى تملى عليه الإنتاج .. تقتضى الكثير من الاستعدادات النفسية والعقلية والفنية ، وحشد شتى أجهزته الشعورية والعاطفية والإرادية .. بما فيها مهنته وصنعته وذوقه العام ووعيه الشخصى للمشاكل الجمالية ... وما يكاد أن يمضى فى عمله الإبداعى حتى يصبح هو نفسه مجرد أداة فى يد تلك القوة الإبداعية التى تسكنه ، التى تعد وحدها مسئولة عن ذلك النضج الروحى الضرورى لتحقيق الإبتكار .

كمال السراج
وأبجدية «س»

الفنان كمال السراج من الفنانين المعروفين ببداياتهم المستقلة التجريدية، فمنذ الستينات وهو يبحث بين دروب الفن عن نفسه وشخصيته المستقلة .. فكان دائب رسم الاسكتشات السريعة التى تعتمد على الخطوط المتحررة المنطلقة من حركات دائرية ومنحنية أو مستقيمة.. ومسطحات لوحاته كانت تشغلها خطوط متتالية ومتجاورة أو مشعة فى جميع الاتجاهات وذلك من مركز بؤرى محدد .. يدور داخل تشكيلاته التجريدية باحثا عن فلك وجدانه المحلق فى الفضاء بين النجوم والكواكب والمجرات ، أو على سطح الأرض بين الوديان والجبال والصحراء أو فى الكهوف المتشعبه المظلمة .. أو فى أعماق البحار بين النباتات الهلامية والحيوانات الغريبة فى القاع.

إن السراج لم يقتنع بما فى الطبيعة من موضوعات جاهزة معدة من ذى قبل ، وإنما هو يتجه ببصره فى معظم الأحيان نحو تلك



«تشكيل على حرف (س)» للفنان كمال السراج

الجوانب الناقصة التى مازالت تنتظر من يبرزها ويكملها ويفسرها ويعيد خلقها من جديد .. وكان ما يهمه مما حوله فى الطبيعة ، انما هو ما فيها من جوانب خفية مشحونة بالصبغة الوجدانية ، أعنى ذلك الخاص من أبعاد الواقع المجرد الذى لا ينكشف إلا للحساسية الوجدانية ، ومالم يفصح عنه الإدراك الحسى الا بصورة غامضة مهوشة ، وماغاب كله عن المعرفة العلمية الموضوعية فى اللاشكل واللاموضوع . إنه لا يريد ويأبى أن يكون محاكيا أو مترجما أو ناقلا للطبيعة .

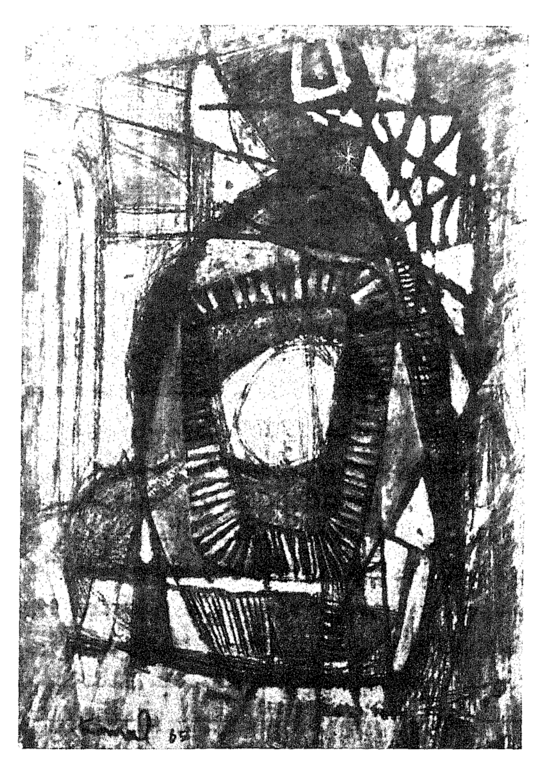
ولم يكتف الفنان بالبحث فى الشكل والخط ولكنه أخذ يجرب ايضا فى الخامة من أحبار وألوان وأقلام ملونة وفى بعض الأحيان يدخل قصاصات من الجرائد القديمة على لوحاته بحيث لا تحمل

مدلولا خاصا بل ليستكمل بها بقعة تعمل على الإتزان المعمارى العام.. وفى مرحلة أخرى كان يشرك مع أصباغه خامات أخرى ذات بريق ولمعان غير ملمسها الخاص، ليضفى على الإحساس العام أبعادا تعجز الأصباغ عن تحقيقها.

وسافر كمال السراج إلى إيطاليا .. ليزيد ثقافته ورؤاه الفنية بأحدث ما توصل إليه الغرب وإدراك الجديد عن قرب ، ويأتى إلى القاهرة عام ١٩٦٧ حاصلا على دبلوم أكاديمية الفنون الجميلة بفينسيا فى فن التصوير الزيتى . ومحتضنا الحرف «س» بين جوانبه .. هذا الحرف الهجائى العربى .. الذى يمثل أول حروف اسم الفنان .. ليجعله تيمة مصاحبة أو كعنصر «رمزى خاص» شارك فى جميع لوحاته التى نتعرف عليها بتلك الخاصية بين أقرانه .

يقول السراج عن اختياره لهذا الحرف : « اخترت الحرف «س» من بين الحروف الأبجدية العربية لتركيبته الفنية الإنسانية وشكله الجمالى المركب المملوء بالحركة .. وكانت فكرتى فى أول الأمر هى البداية باستخدام هذا الحرف كلغة تشكيلية فى أعمالى .. وذلك من خلال إيحاءاته المختلفة .. على أن يتبع هذا الحرف .. حروف أخرى بعد فترة من الزمن ».

ولكن الفنان استمر مع حرف «س» ولم يتركه بل أكده كلعبة جمالية تتداخل مع مساحاته اللونية المحددة .. يتكرر .. يتنوع .. يتشابك .. يفترق .. يتعاقب .. ينفرد .. يتبدل .. وتتغير أساليب صياغته ليس كأحد الحروف الهجائية العربية ذات القواعد الخطية الصارمة .. والقوانين الهندسية المحسوبة «بالنقاط» فى شغل المساحة



«تجريد» ١٩٦٥ ـ للفنان كمال السراج

والفراغ .. كما درسناه وشاهدناه عند أساتذة الخط العربى فى مصر وأنحاء العالم الناطق بلغة «الضاد» ، ولكن بصورة مختلفة تماما .. فنشاهده مقلوبا أو منسابة خطوطه ومنحنياته بشكل محور .. أو خاضعة سنونه « أو أسنانه» للشكل الجمالى العام .

وقد قاده ذلك إلى تنظيم هندسى فى أحد مراحل استخدامه الأولى إلى ما يشبه اللعب المنظم على السطح ذو البعدين ، إلى عناصر زخرفية ، تتبادل وتتقابل وتتكرر والتى لم تستمر كثيرا لإدراك الفنان الواعى .. وأخذ فى التحرير بما يقتضيه البناء لأعماله المجردة ، وجعل منه فيما يبدو كائنا حيا هلاميا ، مسقطاً عنه إمكانية قراءته كحرف هجائى ذا مدلول .. مستفيدا فقط من أشكاله التشريحية الصانعة للأقواس والدوائر ، عاكسة ديناميكية وحيوية ، تقترب وتبتعد و تشف وتعتم ، تبرز وتختفى فى نسيج مترابط .. تبدو فى تشابكها مع الخطوط الكثيرة المغزولة والمعلقة فوق بعضها كأنها فى صراع من أجل خلق بؤرة أو نقطة مركزية جاذبة يلتف حولها البصر متتبعا لتلك الخطوط السريعة والأشكال المتناوبة .. المنتهية عن المركز البؤرى موحيا بنوع من الديناميكية العنيفة تارة والهادئة فى أخرى ، والتى تجعل المذاق العام لإنتاجة متنوع دائم الحيوية والنشاط .

ويقول عنه الفنان الناقد حسين بيكار : «يتقدم كمال السراج بكل جرأة وثقة ، يتحدى العجز والقصور ، يتحدى الذين يقولون بإفلاس الخيال ، ونضوب معين الإبداع .. وليثبت بمنطق قوى صارخ وواضح أن الثراء ليس فى غزارة المحتوى ، ولا ضخامة اللوحات ، ولا طنطنة الموضوع ، ولا فى انتفاخ الشعارات .. بل هو فى كيفية التناول .. تناول أشياء بسيطة وتقديمها بمنتهى الذكاء» .

فاروق حسنى
الوزير العاشق .. للتجريدية

اعتقد أنه الحدث الأول من نوعه فى تاريخ الحكم فى العالم .. أن يتبوأ احد المناصب العليا فى الدولة .. فنانا رساما شابا .. هذا ما شاهدناه هنا فى مصر .. عندما اختير الفنان فاروق حسنى وزيرا للثقافة عام ١٩٨٨ .. وكان هذا المنصب السياسى بالدرجة الأولى سببا فى هجوم عدد من المثقفين بشكل عام .. ولكن ما حققه من انجازات عظيمة فى صبر وأناة فى مختلف الفنون والآثار .. جعل وجوده فى هذا المنصب مفيدا ونافعا أكثر من غيره ..

لقد بدأ فاروق حسنى رحلته الفنية .. بانفتاحه على الثقافة الغربية .. لشغله لبعض المناصب المتعلقة بالثقافة وتمثيله لمصر فى باريس وروما أكثر من ثمانية عشر عاما متواصلة .. واختياره الفن التجريدى كمنهج .. والخوض فيه إلى أقصى درجاته العفوية . وهو «الفن



«تكوين» للفنان فاروق حسنى

الحركى، أو التعبيرية التجريدية، التى سادت مدرسة نيويورك بعد الخمسينات من القرن العشرين .

والحقيقة التى لا تدعو إلى الشك أن الفنان فاروق حسنى يتميز بجرأة تجريدية تلقائية دون تخطيط سابق للصورة ، فإذا ما بدأ عملا فنيا يطلق لخياله العنان .. واضعا بقعه وخطوطه بكل بساطة على سطح لوحته البيضاء ، يشغله كله بعفوية .. أو يبقى شيئا منه .. لاكتمال رؤياه فى لحظتها .. فأغلب أعماله وليدة الصدفة ليست لأفكار موجهة .. أو تفكير منطقى .. لكنه فن ترك الأشياء تأخذ مجراها .. إنه فن تجريدى آخر .. يسبغ عليها روحه التى نشعر بها فى جميع لوحاته .



«تكوين» ١٩٨٦ ، للفنان فاروق حسنى

كل لوحة من أعمال فاروق حسنى تحوطها نغمة توافقية بعيدة عن اللوحات التى تمت قبل ذلك .. والتى يتم بعدها .. والتى سوف تتم مستقبلا .. فكل لحظة راهنة .. تتوهج بنوع من الوجود .. لا يحدده الاحساس المادى بإطار محدد.. فهناك لوحة توحى بنغمات بطيئة فى حركتها كسوناتا على البيانو لشوبان .. وأخرى جزء من كنشرتو سريع لفاجنر .. وأخرى سيمفونية كاملة الحركات لبيتهوفن .. فكل لوحة ما هى إلا ومضات تعيننا على المعرفة .. التى تسمو على الإدراك المادى .. واللغة العادية لقواعد وقوانين التشكيل .

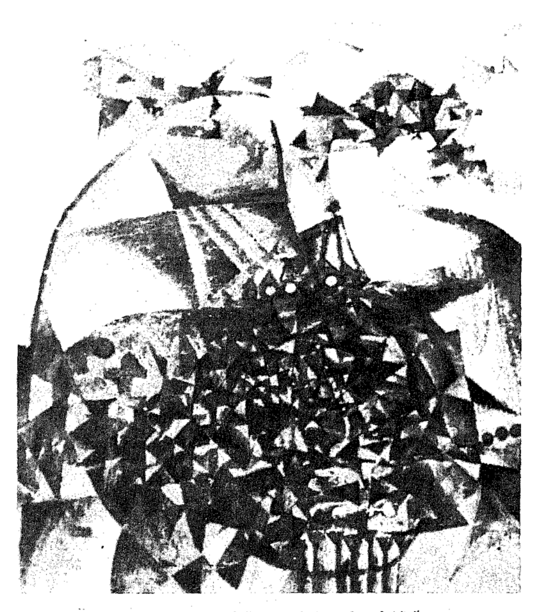
ولكن كل أعماله بل جميعها يربطها خيط رفيع من الروح والوجدان وأحيانا لمسة خط .. أو تيمة لون بعيدة ، أو بقعة من أصباغه أو بما يجيش بها حياته من عواطف وأحاسيس لحظية .. وبما اختزنه داخل عقله الباطن من تراث وأصالة أجداده العظام .. يعطى بالقدر اليسير لتنطبع آثارها على صفحة الخيال فى شفافية ووضوح .. فى كل

مسحة من أشكاله التلقائية فى ظاهرها العشوائية ..ولكنها تحمل بين طيات أشكالها والوانها تعبيرا صادقا .. مثيرا .. يبعث على الدهشة والاهتمام .. والإبهار .

مصطفى عبد المعطى
والحلم .. والمنطق

عندما عمل الفنان مصطفى عبد المعطى مديرا للأكاديمية المصرية فى روما عام ١٩٨٨ ، تفتحت مسامه، وانفرج تفكيره ، وزاد إدراكه ، وتنوعت ألوانه بين الجرأة واقتحام المجهول ، وصارت هناك مرحلة جديدة فى تطور فنه إلى الأمام وزاد خياله نضجا .. مما جعله يتمسك اكثر بمفرداته ورموزه التى أخذها فى جعبته ضمن الاشياء العزيزة .. ولم يترك شيئا منها فى مصر .. يعود إليها .. لكن يتذكر أصوله دائما .. يصبغ منها ابداعاته .. التى شاهدنا بعضها عام ١٩٩٣ فى المركز الثقافى الإيطالى بالقاهرة .

بيد أن الإنسان ابن المكان والزمان .. ولذا فإن فن عبد المعطى .. ملىء بكل ما فى بلده .. من سماء صافية واسعة .. وبحار تحف شواطئها الممتدة شمالا وشرقا .. وصحراء شاسعة تمثل أربعة أخماس مساحة كل مصر .. كل ذلك يتلاحم عموديا مع خط الأفق الصريح



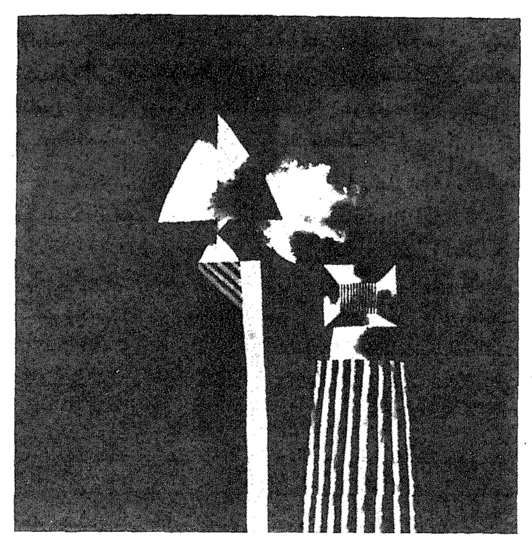
«المثلث فى تركيب نشيط» ١٩٧٧ للفنان مصطفى عبدالمعطى

البسيط المستمر .. والذى أكده الفنان دائماً فى أغلب لوحاته يعلو أو ينخفض أو يتلاشى بشكل حاد قاطع مع جوهر المنظر العام .. أما مساحات ألوانه المسطحة الواضحة .. الناعمة والنقية - (المتميزة بخامة الوان «الاكليرك» المستحدثة التى تعاون الفنان فى السرعة والجفاف

والبريق والصفاء) - فالمساحات الخضراء الزيتونية تعبر عن أرض مزروعة مثمرة والمسطحات البنية الداكنة عن أصل الطمي المصري قبل الإنبات .. والزرقة العميقة للبحار .. أما سماواته فهي واقعية في ألوانها تميل تارة إلى الرماديات أو الأزرق أو إلى الألوان الساكنة في الظلام الدامس .. فهو لا يرسم قط عالما بعيدا .. إن غوامضه تتعلق بالآن .. في جيب المعلوم المألوف أو اللامرئي عند منعطف الزمان والمكان.

ومنذ مراحل مصطفى عبد المعطي الأولى عام ١٩٥٨ وتجاربه مع زملائه سعيد العدوي ومحمود عبد الله التجريبيين ، تداخلت وتشابكت وامتزجت مفرداته ورموزه : المثلث والمربع والدائرة في أشكاله التجريدية والتي نراها في لوحاته «المثلث في تركيب نشط» و «تنظيم هندسي رأسي» و «نشاط ديناميكي» .. وفي عام ١٩٧٠ وضحت وتأكدت تلك الرموز في لوحاته تحت اسم «فضائيات» (الصمت واللامنتهي وتماس أبعاد مع الإيحاء بخط الأفق وهو ما شاهدناه في بينالي الإسكندرية الثامن .

وأخذ مصطفى عبد المعطي بعد ذلك يحرك أشكاله الهندسية في أعماق اللوحة باستخدام التظليل والبعد الثالث في المنظور .. فتجد المثلث يستقر على قاعدته أو على أحد أطرافه المحدبة .. ويتحول إلى هرم سامق أو مخروط ملفوف .. والدائرة تخرج من حيز الخط الدائري إلى الشكل الكروي بأنواعه الكونية الملموسة وغير الملموسة .. وهكذا المربع إلى مكعب أو أشكال محدبة أو مقعرة .. أو للأطر التي لازمته طويلا وكررها في أعماله .. فالإطار يمثل المكان الواقعي لتحديد الصورة ووضعها في داخله .. ولكنه المكان الخيالي للخروج منه أو التعمق داخله إلى عالمه اللامرئي.



«تكوين» ١٩٨٩ ـ للفنان مصطفى عبدالمعطى

إن لوحات عبد المعطى كاستثناء .. زينة مرئية دافئة .. نرى فيها كل ما فى الطبيعة من انتشار حالم .. وما أصعب الوقوف وحيدا بين أفكاره .. حتى تخرج رؤاه وأحلامه .. من داخل إدراكه العقلانى .. ووجدانه الخيالى .. والمتمعن فى صوره يجد تلك الحقيقة .. التى تعنى

التفكير فى الأشياء الكثيرة بين الزمان والمكان .. والخيال والواقع .. «والحلم والمنطق» الذى اتخذه عنوانا لمعرضه فى روما عام ١٩٩١ كإشارة للعنصرين الأساسيين فى فنه.

ونرجع إلى رموزه وعناصره ثانية لنجدها تتجمع وتتشابك ثم تتفرق وتتباعد كأنها قطع الشطرنج تتحرك فى مربعات محددة محسوبة أو متناثرة فوق الرقعة بتلقائية .. تمتُ بصورة أو بأخرى إلى قواعد وقوانين اللعبة التشكيلية . أو كما قالت الناقدة الإيطالية «كارمن سينسكالكو» : «ومن الوهلة الأولى فإن الانطباع هو الدخول فى «لعبة الترابيز» فاللاعب يقذف فى الهواء باشياء هى إشارات عقلية مترجمة إلى أشكال هندسية تجرى الواحدة خلف الأخرى ، أو تتوالى على اللوحة فى توازن غريب وتكوين متنوع » . وهنا نرى مصطفى عبد المعطى يحرك مفرداته بإيقاعات موسيقية ودقات متوافقة .. مستخدما جمالياته .. ونسبه .. وتجربته .. وتقنياته .. وهنا يكمن اكتشاف تصوراته أثناء رؤيتها لا بالعين فقط .. ولكن بالعقل .. لإضفاء مغزى لما نراه .

إن اهتمام عبد المعطى بنقط الإرتكاز والتوازن يجعلنا نهتدى إلى العقلانية الهندسية التجريدية فى أعماله الممتدة فى الفراغ المحيط بأشكاله الهندسية .

أحمد فؤاد سليم
واختراق جدار الخيال

«سليم» كما يوقع لوحاته فنان نشط.. غزير الإنتاج.. صنع حياته بنفسه.. ترك دراسة القانون.. ليصير أحد المؤثرين فى حقل الفنون.. دائم التعبير بصوت عال عما يجول بخاطره.. آراؤه صريحة.. واضحة.. وأيضاً جارحة فى بعض الأحوال.. بعيداً عن العواطف.. عندما تراه دون تجمل.. خالعاً قناع الجدة والرزانة.. تجده شخصاً آخر طيب القلب.. قلق متوتر.. تغلف وجهه مسحة من الحزن.. إنه أديب وشاعر وفنان كيان إنسانى معاصر.

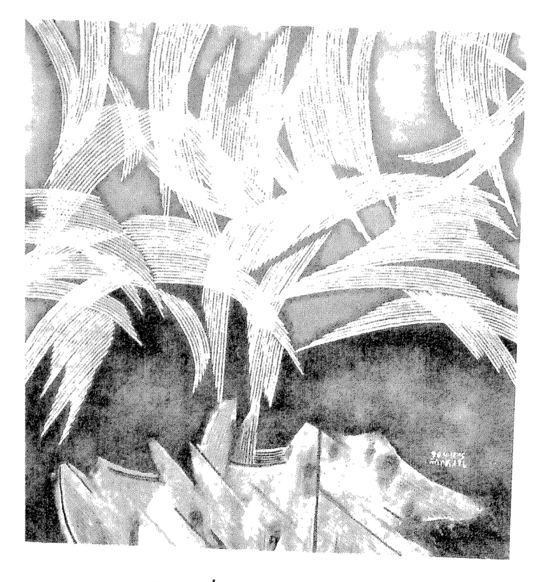
التقيت به فى معرضه الخاص الأول عام ١٩٦٢ فى آتيليه القاهرة.. وقد اختار بتكوينه المستقبلى المتمرد.. تيار الحداثة.. يسبح بين أمواجه العاتية، وزاد تعرفى عليه عندما صار مديراً فنياً للمركز الثقافى التشيكوسلوفاكى (١٩٦٨ - ١٩٧٤) وبذكاء مطرد، وحركة دؤوبة جمع حوله العديد من الفنانين والنقاد والأدباء.. زادوا كماً وكيفاً.. حين

شيد أول مسرح تجريبى غير رسمى (مسرح المائة كرسى) بنفس المركز..

بدأ الفنان أحمد فؤاد سليم (دمياط ١٩٣٦) طريقه الفنى بقرض الشعر وجاء شيطان الفن ليختطفه ويستحوذ عليه فن التصوير تماماً.. كان ذلك فى منتصف الخمسينات.. محاولاً تعلم الرسم والوقوف على قواعده وقوانينه وأسراره.. وعندما اختط أول لوحاته لم يشأ أن يدرس الفن على صورته التقليدية.. بل بدأ فى تحطيم أصنام الكلاسيكية.. متأثراً بعالم الفنان الكبير سيف وانلى.. عنما تعلق به فى البداية.

فى منتصف الستينات لمحنا التفتح والإشراق على الرموز والأساطير الشعبية تتخلل أعماله والتى استقاها من التراث حوله.. تتوزع عناصرها متصلة أو منفصلة.. لتقلت هارية بالزخارف والألوان البهيجة.. عندما بدأ يتخلص من تأثره بسيف وتجاوزه عندما وضح أسلوب سليم الخالص وذلك ما رأيناه فى معرضه الخاص الثالث عشر الذى أقيم فى متحف الفنون الجميلة بالإسكندرية عام ١٩٧٠. كما كانت تداعبه الأفكار التجريدية فيما بين أعماله التشخيصية..

وبدأ أحمد سليم يعزف على اللون الواحد بدرجاته ومشتقاته وبعلاقاته الرمزية والفلسفية والنفسية.. ثم تتطلع إلى التناقضات والتباينات اللونية والتقائها وامتزاجها.. وإن اختياره لتلك المعالجات الفنية كان فى إطار رمزى ينحو إلى التجريد. والمتلمس لتحولات الفنان المتدرجة من التشخيصية إلى اللاتشخيصية.. يجد أن دلالاته فى تلك المرحلتين متشابهة فالمساحات التى كانت عن موضوعاته البسيطة قد

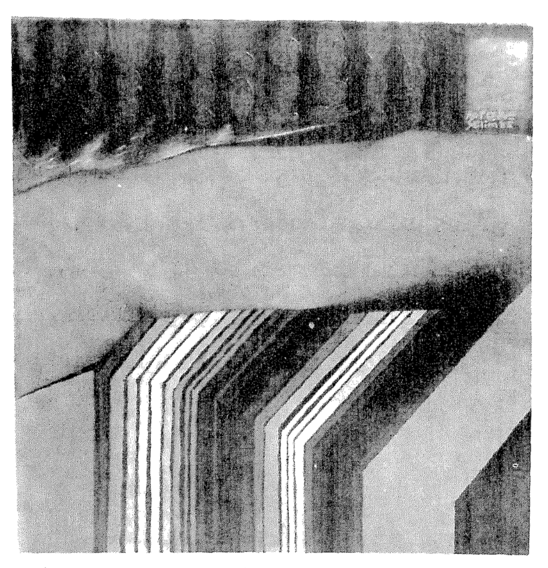


من مجموعة «الطيران» للفنان أحمد فؤاد سليم

تكثفت وظلت تحمل نفس المضمون وشاهدنا فى موضوعاته التى كانت تحتفظ بخصوصيتها تتصارع فى سبيل الاندماج فى كل المحيط.. كان يحطم كل القوالب والرموز ليتكشف له من بين أشلاء وإجزاء عناصره استلهامات بنائية جديدة.. لكى يجسد من المعانى التعبيرية معانى كونية لم تكتشف من قبل.

وفى رحلته الآنية التى نشاهها حولنا نجد أن الفنان سليم قد اخترق جدار الخيال والأفق محدثاً دوياً وتصادماً هائلاً.. لينتج عنه تصدعاً مثيراً.. نشعر به فى لوحاته الأخيرة. وفيما بين قتامة اللون ونضارته نرى وحدات متكررة فى أشكال غير متشابهة - إلا فى أسلوب التناول والتفاعل - تتماسك وتتداخل فى صلابة الجرانيت المصرى الضارب فى الحمرة.. تعلوه بللورات ذات أسطح ماسية متدرجة ألوانها فى منظور خادع إلى أعماق شق خليج العقبة المنحدر بقسوة إلى القاع. محددة تشكيلاته ما بين الخيال والحقيقة والعلوى والسفلى.

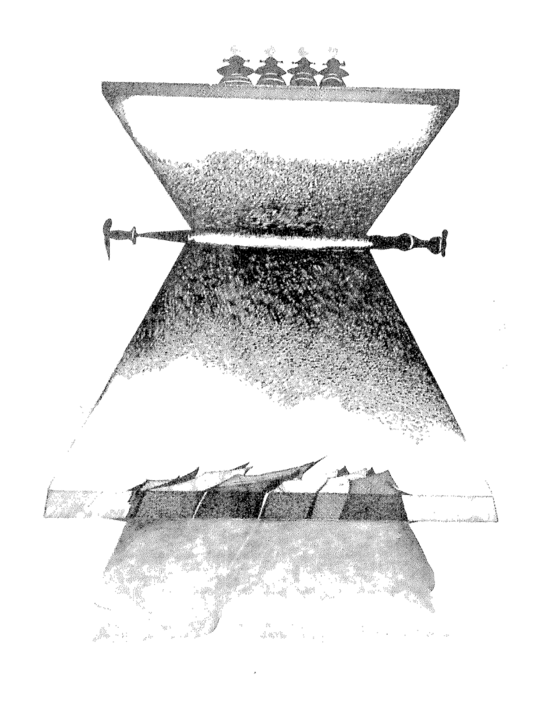
وفى عمل آخر يحلق بنا فى جو مشبع برطوبة النسمات الباردة الملامسة لأطراف الأعالى من جبال سامقة. تحوطها الألوان القزحية فى بنائية دقيقة.. بأقواس حادة دائرية قاطعة محددة أجزائها بخطوط سوداء سميكة.. مؤكدة القيمة الشكلية فى ثقة وصراحة.. بقدر قوتها وصلابتها بقدر شفافيتها ورقتها.. وقد ذكرتنى أشكاله الكريستالية المتشعبة بالشظايا ومسطحاته التى تقرب من شفرات ورقائق الصلب الحادة المتلاصقة.. والمدببة.. التى ليس باستطاعة كائن حى الاقتراب منها خوفاً من ملامسة حوافها الجارحة.. يحيطها من أعلى وأسفل



من مجموعة «التحول» لفنان أحمد فؤاد سليم

حجمين مستطيلين هندسيين ذات بعد منظور إيهامى فى الأفق يحتويان أغلب الكيان البنائى السيمترى للعمل تحول حواف طبقات الشفرات الحادة دون تطابقهم.. فى تلك اللوحات الأخيرة نرى مدى تخيل سليم لأعماله التجريدية ذات الأشكال الهندسية وملاءمتها مع العصر من زاوية رؤيته التشكيلية.

والفنان أحمد سليم يحترم المشاهد ويعطى له اهتماماً خاصاً وتقديراً خالصاً.. وذلك فى إخراج لوحاته بأسلوب أنيق جيد بقدر كبير من الاتقان والتمكن من الصنعة المعتمدة على التقنية العالية.. شاغلاً كل جزء ولو كان ضئيلاً من نسيج أعماله المتماسكة.. وهنا تظهر شخصية الفنان الجسورة المخترقة حاجز المكان.. والسابحة فى فضاء الزمان.



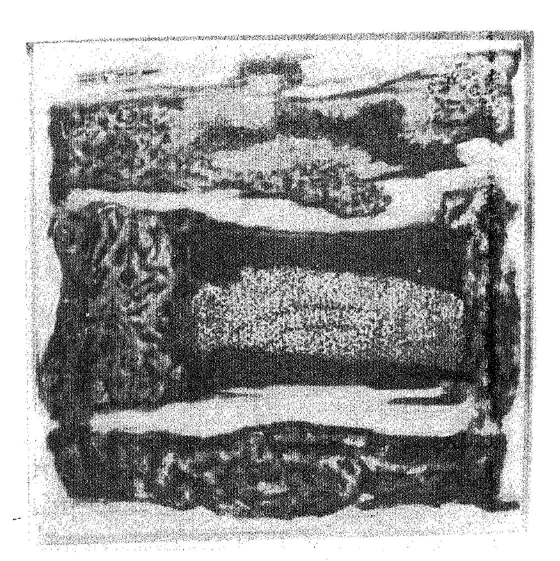
«رسم بالحبر الشينى» للفنان أحمد فؤاد سليم

نعيمة الشيشينى
واستلهام التجريد فى الفن الإسلامى

تحدد المنطقة العربية الممتدة من المحيط الأطلنطى إلى بلاد فارس أبعاداً حضاريه اسلامية واحدة .. وهذا يرجع إلى ارتباطها فى وحدة الأصل والجنس والعقيدة واللغة .. وبخاصة فيما يتصل بالمظاهر الفنية التى أسبغت ثراء على مر العصور على الانسان العربى .. وعلى جيرانها فى الغرب والشرق وقد تحددت ملامح عصر النهضة الأوروبية من خلال الفكر والفلسفة الاسلامية والتى أثرت بشكل ملحوظ فى توجهاتها .

وإذا حاولنا معرفة عناصر وسمات الفن العربى الإسلامى الحضارية والنفسية والإبداعية نجد أن فكرة «الوحدانية» هى الصفة الرئيسية والتى ترجع أبعادها الروحية منذ آماد بعيدة .

وفكرة «الوحدانية» كعقيدة أعطت للفن الإسلامى بشكل عام صفات خاصة أهمها تحوير الواقع .. وتغيير معالمه .. وتعديل نسبة .. وأبعاده ، وكذلك الابتعاد عن طبيعة الشىء وتشبيهه بذاته .



«رؤى من الشرق» ١٩٨٢ للفنانه نعيمه الشيشيلى

وهكذا نرى الفنان المسلم لم يقم وزنا للمحسوسات ولكنه اهتم بالجوهر فى حد ذاته وسعى إلى التعبير عن المطلق بشكل مجرد .. إلى حد كبير .. فقد كان هدفه الأساسى .. الاندماج الكلى فى الموضوع ، وكان يسعى عن طريق الفن إلى إلغاء الطبيعة المستقلة عنه .. كى يندمج فى روح العالم وذلك يظهر واضحا فى أعمال الأرابيسك .. والعمارة الإسلامية ومكملاتها وروافدها وزخارفها .

وإذا أخذنا تجربة الفنانة نعيمة الشيشيني التى خطت فى إطار الفكر والفلسفة الإسلامية .. وبحثها المستفيض فى فنون الشرق الأوسط «من خلال موضوعها «الكائن الحى ودوره فى التصوير الإسلامى» والتى نالت عليه درجة الدكتوراه فى الفلسفة من جامعة حلوان.. بالإضافة إلى دراستها المتخصصة فى «فنون التصوير الإسلامى التركى» التى قامت ببحثة أثناء منحة الزمالة فى جامعة اسطنبول عام ٧٦ - ١٩٧٧ .

ونتيجة لتلك المحصلات من منابعها الأصلية فى مصر وتركيا وأسبانيا وتأملها الدائب للفن الإسلامى، وتشبعها بالتراث .. جعلها تنغرس بشكل إيجابى فى هذا الفن العربى الإسلامى .. حيث حققت من خلاله مدخلا موضوعيا لتجربتها الفكرية التشكيلية فى فن «التصوير» .

وإذا كانت الفنون الجميلة «مادة فى الفراغ» فإن نسقها الذى تنتظم فيه والحالة الكائنة عليها فى الفراغ ، والطريقة التى تجليها للعين تحت الضوء لكى تتاح رؤيتها ، كل هذه العوامل تعطى المادة «شكلها» .. والطبيعة هى التى تهدى لنا هذا الجمال .. كما أن رؤيتنا له جميلا مردّة إلى ذلك التفاعل بين قيمه المختلفة .. فهو نتيجة لمحصلة القيم التى أدت به إلى صورته النهائية ، ومن هنا كان الشكل تفسيرا لتوازن هذه القيم وتناسقها .

والشكل الفنى عند الفنانة نعيمة الشيشينى له معان شتى ، ومعناه العام عندها يتمثل فى البناء العضوى الشامل الذى استوحته من الفكر والفلسفة الاسلامية .. بأسلوبها الحديث الذى ينتمى إلى التعبيرية التجريدية التى خلقت شخصيتها المتميزة .. فتركيب سائر عناصرها



من مجموعة «إشراق» ١٩٩٤ للفنانه نعيمه الشيشيني

المعمارية .. والطريقة التي تترابط فيها عناصرها ومفرداتها .. المحورّه.. والمتحدة .. والمتفاعلة مع بعضها .. والتي تربطها «الشيشيني» بفكرة واحدة شبيهه بالكائن الحي الذي يستلزم الترابط بين أجزائة ضمنا .. العلاقة فيما بينها وبين الكل.

ولذلك فإن «الشكل» عندها فى العمل الفنى هو الذى يساعدنا على إدراك كنهه .. وبتحليل انتاجها نجد أن أشكالها .. تثير لدينا الاندهاش والغرابة والحدث الغير متوقع.. المجرد .. والتى تزينة فى بعض الأحيان بزخارف أو حروف عربية مطموسة لا تصل إلى قرارها .. بل نشعر نحن ونحس بها .. لأننا.. ننتمى إليها .. وانها تنتمى إلينا .

وإذا شئنا أن ننقل إلى غيرنا من المشاهدين والمعجبين بأعمالها والمتابعين لرحلتها الفنية الطويلة .. قدر إدراكنا الحسى لأعمالها الفنية فى مراحلها المتصلة والمتقاربة نجد أن الفنانه نعيمه .. عندما تبدأ فى أحد أعمالها .. فهى فى الواقع تضيف لقماش لوحاتها - البيضاء المتقاربة فى المساحة شبه المربعة فى أغلب الأحيان - جوهراً ملموساً.. مرئياً .. ملوناً لاحساساتها المكنونة داخل وجدانها .. لذلك نجدها قد تنثر أصباغها أو ترشها أو تسكبها أو تضعها فى بقع غير منتظمة يغلب عليها العفوية التلقائية يقف خلفها عقلها المدرك الواعى بكل نشاط وتحدٍ لكل آليات التقنيات العاليه.

ومن هذا المنطلق تمنحها البيئة المحيطة مواد وخامات وعناصر ومفردات تعتمل مع ثقافتها وفكرها الذى يخدم اشكالها التجريدية .. فلم تأت نتيجة الصدفة .. بل أتت فى بدء الأمر من اختيارها للمادة المستخدمة فى التشكيل .. فكل مادة لها امكانياتها ومعطياتها وحدودها وايحاءاتها.

ونتيجة ذلك كانت تشكيلات نعيمه الشيشينى جزءاً من رصيدها الإبداعى الذى انتجته لتحدد ما إذا كانت تلك المادة بعينها مناسبة للتعبير التجريدى ومتوافقة مع ما يخالج نفسها من أحاسيس وانفعالات .

وإذا كانت المادة هى جسم العمل الفنى .. فالتقنية هى المهارة التى تعلمتها الفنانة فى دراساتها الاكاديمية بكلية الفنون الجميلة بالاسكندرية ثم تقنياتها على مستوى متفوق.. وبالتالى صارت تسبغ معنى روحانيا عميقا على جسد اللوحة وشغلها للفراغ المطلق اللانهائى..

وتأخذ الفنانة نعيمة الشيشينى من حركة النقط المتفرقة والمتناثرة على لوحاتها والتى توحى بأشكال تصوّريه خيالية بين تلك النقاط التى تشكل فيما بينها بعض الخطوط الإيهامية .. لأن الخط كان فى الأصل نقطة وتحركت بين موقعين فى الفراغ المطلق .. والتى تعكس علاقة الزمان بالمكان .. وبالتالى اكتسبت أعمال الفنانه عدة سمات ومعان مختلفة باختلاف حركتها وعلاقتها بالمكان والزمان .. من هنا كانت تجربة الفنانه تجربة متأنية واعيه بالإضافة إلى استيعابها أسلوب الرؤية وطريقة الأداء والصياغة فى الحضارات الإسلامية .. ومتابعتها مختلف التيارات الفنية الحد يثة .. الذى كان له فى جملته تأثير كبير فى بلورة ملامح شخصيتها الفنية.

تغير الرؤى فى الفن

إنه ليس بالغريب أن يتوصل الإنسان الأول دون عناء أو عرق إلى «وحدة الإدراك البصرى» .. هذا الإدراك الذى لم يحققه فنان العصر الحديث إلا بعد صراع دام أكثر من قرن من الزمان .. ومن المؤكد أن الإنسان البدائى .. كان ينظر إلى الطبيعة من حوله «كفنان» .. يحاول أن يسجلها كما هى .. ومن وجهة نظره الخاصة .. خوفا من جبروتها .. وقوتها العاتية .. وفى بعض الأحيان .. كان يقوم بعبادة أحد عناصر تلك الطبيعة .. ليس للرهبة منها فقط .. ولكن للتقرب منها وفهم أغوارها .. وأيضا محاولة محاكاتها .. واتخاذ بعض رموزها كطواطم سحرية تحفظه من غلوائها.

وبات الإنسان يستخلص من الطبيعة على مر السنين أشياء يسجلها على خامات شبه مسطحة .. مضيفا إليها شيئا من إدراكة .. وأفكاره .. بغض النظر عن صناعة الصور المقدسة التقليدية بأسلوب يختلف من حضارة إلى أخرى .

وفى أواخر القرن التاسع عشر جاءت «التأثرية» لتأخذ الطبيعة طيف ألوانها .. والبحث فى أصوله الأولية .. وسادت «اللحظة» .. على الدوام ، والشعور بأن كل ظاهرة .. هى حادث عابر لن يتكرر وأصبحت اللوحة التأثرية تسجيلا للحظة ما فى الحركة الدائمة للوجود .. وعرضاً لتوازن غير مستقر لتفاعل القوى المتصارعة .

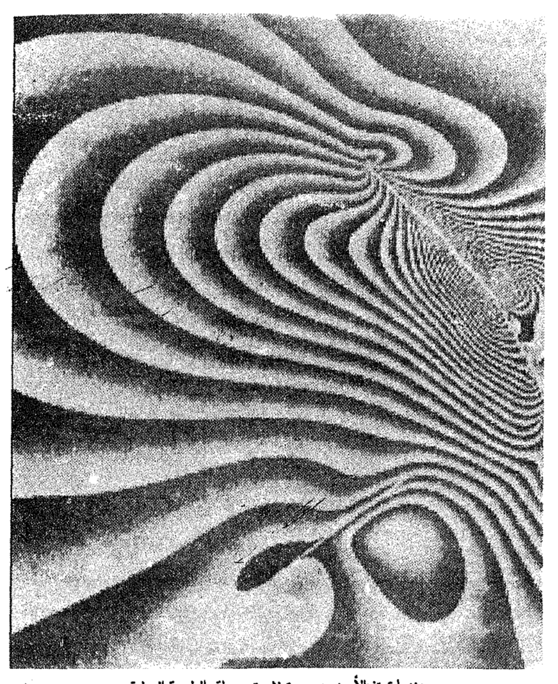
ثم عكف سيزان وزملاؤه من الفنانين الشجعان على التفكير فى مظهر الأشياء المرئية ، وفى وجودها الموضوعى .. وتحليل العناصر الطبيعية للوصول إلى أسرارها .. مبتعدين عن النسخ الآلى لذلك السطح المتخيل .

وبعد أن صار العالم «قرية صغيرة» .. أصبح الفنان ينظر إلى نفسه من داخلها .. معبرا عن كيانه الإنسانى .. برموز ومفردات وتهشيرات .. وعلامات .. اختزنها داخل عقله ووجدانه .. ليبدع أشياء جديدة مبهرة تثير الدهشة والاغتراب من صور وتماثيل لم نرها من قبل .

فالحقيقة أنه لم يعد الفن مجرد رؤية بصرية بالعين ، بعد أن بلغت النزعة الجمالية قمة تطورها .. واختلفت النظرية الحديثة لعلم الجمال .. وتفتحت الرؤى على الفلسفات الحديثة .. وعلم النفس التجريبى .. وتحرر الفن من الإرادة والرغبة .. وأصبح الفن تصورا للوجود والفكر الإنسانى المتحرر والنابع من الذات .. وهنا تغير معنى الفن .. ووضع موضع التساؤل .... والتمرد أمام كل الأفكار القديمة التى ترسبت فى أذهاننا .. وما توارثناه من أعراف وتقاليد وقواعد قديمة .

واقترب الفن فى بعض الأحيان كثيراً من الموسيقى .. وصار له أبجديته المنفردة .. وأصول بلاغته .. البعيدة تماما عن الأدب الوصفى.. أو الحكايات الروائية .. واعتمد الفن التشكيلى على البناء والشكل التجريدى واللون .. بالإضافة إلى الفكر والشعور والوجدان .. وما يملى على الفنان من تخيلات وأحلام .. وتحلل اللون من وظيفته التقليدية .. ليصبح اللون مجرد تشكيل جمالى مطلق .. لاضابط له من المنطق العقلى .. وكذلك تحرر الشكل بدوره أيضا من أصوله القديمة .. مما أتاح للفنان أن يكشف عن فصاحته .. بلا تقيد أو التزام أو رقيب .. ليسجل أشكالا رمزية أو أسطورية نابعة من خياله .. محققا لأحلامه الحرية والتلقائية .. تاركا «لوحة الحامل» لينطلق بلوحاته العملاقة إلى الأفق .. والتى صارت غير مرئية بشكل بصرى نابع من الطبيعة من حولنا .

وبعد تقدم العلوم الحديثة .. وظهور الاكتشافات العظيمة .. لأجهزة الرؤية الإلكترونية .. وتكبير الأشياء وتضخيمها إلى أضعاف أضعافها مئات آلاف المرات .. ونتيجة لتغذ ية الأجهزة المتطورة بالمعلومات .. والاتصال بالأقمار الصناعية .. التى شغلت محيط الكرة الأرضية .. وما بعد شمسنا من مجرات عديدة لانهائية .... أمكن تسجيل رؤى سحرية .. حالمة .. هندسية .. رياضية .. تجريدية .. تنشرها علينا وكالات الأنباء العالمية .. من صور ملونة .. تبث تليفزيونيا كل ثانية على كل الكون .. ومنها تلك الصور التجريدية .. التى نشرتها مجلة الطبيعة Nature الدولية .. والتى توضح لأول مرة حركة الأرض أثناء وقوع الزلزال..



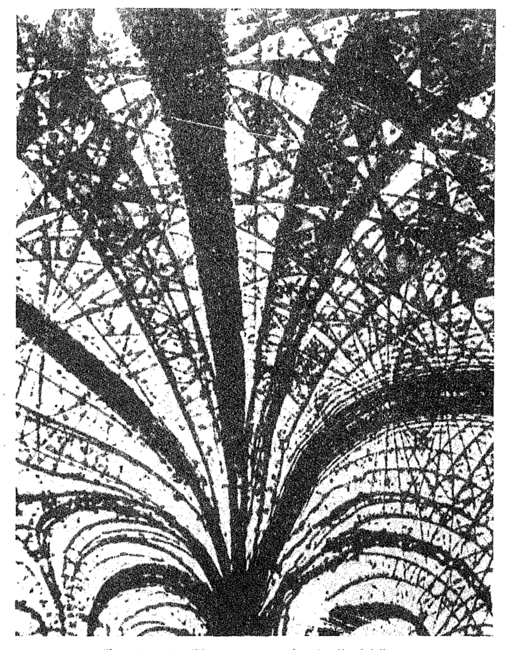
«عندما تهتز الأرض» صورة نشرت بمجلة «الطبيعة الدولية»
توضح حركة الأرض اثناء وقوع الزلزال

وكذلك تلك الزخرفة الشبه قوطية الطراز .. التى نتجت عن تكبير «العنصر الفلزى الخاص بتقسية الفولاذ» ١٠٠٠ كيلو فولت اليكترون ميكروسكوبى..

مما جعل فنون التجريد إلى حد ما تنحدر إلى الانكماش والتقلص نسبيا فى أنحاء العالم .. وكما فعلت الفوتوغرافيا فى بداية القرن العشرين بالفنون الأكاديمية .. وتدقيق المنظور .. فعلت العلوم الحديثة الألكترونية وأمثالها بالفنون التجريدية الهندسية والتعبيرية ولكن الإنسان المكتشف والمخترع ، العالم والفنان ، اتجه إلى رؤى فنية جديدة أخرى متطوره .. فلا غرابة أن نشاهد اليوم ظهور فنون بصرية .. لا تعتمد على الفرشاة والخط والأزميل .. ولكنها تعتمد على حركة الجماهير وتجمعاتها .. وما يحيطها من أشياء غزيرة فائضة ، ومتكررة، «سابقة التصنيعReady Made ، كفن البوب» وفنون بصرية أخرى تعتمد على الفكر الإنسانى الاجتماعى .. كفن الموجات الضوئية «هولوجراف» الذى يحدث جوا مجسدا كاملا يخدع الرائى فى كونه طبيعة واقعية أو خيال .. وكما تطورت الأفكار .. إلى حد إرسال تلك الموجات الصوتية على أشكال جديدة بأجهزة الفيديو وكاميراته والتحكم فيها .. والتى داعبت رؤى الفنان الحديث وتصوراته .

هذا بالاضافة إلى استخدام خامات وأدوات أخرى فى عملية الإبداع الفنى .. حيث اعتبرت «أشعة الليزر» إضافة علمية ضمن مجموعة الوسائل والخامات والأدوات التى استعارها الفن من العلم ليضمها إلى الاستخدامات الفنية التى ظهرت حديثا .

وحينما لجأ الفن إلى الوسائل العلمية لتقديم نشاطه .. وجد «الكومبيوتر» كأداة متطورة فى التدقيق والبحث والعطاء المثالى للأشياء بشكل صارم.. ولكن الفن تعوزه الحياة واللمسة الانسانية فى الدقة غير المكتملة.. وكسر القوانين والقواعد.. ولذلك تكمن فى الجنس البشرى



مشهد يشبه الطراز «القوطى» تم تصويره من خلال ميكروسكوب الكترونى قوته ألف كيلو ڤولت.. لبلورات معدنية

القوة الشجاعة للاكتشاف والاختراع.. التى لا تتوقف أبدا مادام هناك على الارض إنسان يتنفس.

ومن الواضح اليوم أن المبتكرات العلمية المكتشفة.. تسير بمعدل أكثر سرعة من ذلك المعدل الذى تسير عليه الابتكارات الفنية.. ومع ذلك فان الابداع الفنى هو الى حد ما عملية واعية، بمعنى أن الفنان يتفهم الوسائل التى يستخدمها، والعالم المحيط به تفهما علميا، وبذلك تنمو شخصيته، وقلما يخفق فى اثراء فنه. وعلى الرغم من ذلك نجد أن الفنان والعالم كثيرا مايمتزجا فى شخص واحد، وأكبر مثال ظاهر على ذلك ،الفنان والعالم ليوناردو دافنشى فى عصر النهضة.

ولقد حاول الفنان إعطاء تعبير مرئى منذ العصور الموغلة فى القدم.. ولقد قدمت العلوم الحديثة وقوى التحليل المطردة معلومات أعظم للفنان.. فلا غرابة أن نشهد اليوم ظهور فنون بصرية أخرى تعتمد على الحركة والضوء والصوت والميكانيكا، واستخدم فنانون آخرون عناصر الطبيعة مثل الهواء والنار كقوى محركة لأعمالهم التشكيلية.

ويأتى الانسان الفنان بعد ذلك بفنون التجريب ، الأوبجكت Object وفن الحدث Happeningوفن التجهيز فى الفراغ Installation وفن العرض الأدائى Performance الفن التخيلى Conceptual ..الخ من الفنون الحديثة والغريبة والمدهشة.. التى تتوالد كل يوم فى إدراك الجنس البشرى.. التى تعتبر جميعها تجارب لموضوعات جمالية تأملية مرتبطة بالرؤى البشرية بين المجتمع والعلم والفن.

وكلما قارب القرن العشرين على الانتهاء..زاد بزوغ فجر القرن الحادي والعشرين.. وأسرعت الخطى الحياتية.. وانكمشت المسافة.. وزادت وسائل الاتصال ببنى جنسه.. واندفع بطموحه للكشف عن

عوالم أخرى واقعية.. فهل سيتعثر الانسان ويخفق فى الاحتفاظ بخطاه التقدمية المتطورة؟.. وهل سيعجز الفنانون عن السيطرة على طرزهم الحديثة؟..

دعونا نتأمل ونرى إن كان الفنانون محقين فيما يعتقدون.. يشاركهم فى هذا الرأى الكثير من العلماء.. بأن المصادر البشرية.. قبل مصادر ارضنا.. لم تستثمر بعد.. ونحن على الأقل نعيش على أمل أن يكتشف أبناؤنا مصادر جديدة فى الفضاء الكونى حولنا.. يوحى برؤى جديدة فى الفن

محمد حمزة

٢٠ اغسطس ١٩٩٤

المراجع

* « دليل الفن الحديث» تأليف : جورج فلانجان.

ترجمة : كمال الملاخ

* « الفن اليوم» تأليف : هربرت ريد

ترجمة : محمد فتحي وجرجس عبده

* « دراسات فى الفن » تأليف : رمسيس يونان.

* « الفن الحديث محاولة للفهم » تأليف : د. نعيم عطية.

* « العين العاشقة » تأليف : د. نعيم عطية.

* « فن الخداع البصرى » تأليف : عنايات يوسف.

* « الحروفية العربية فن وهوية » تأليف : شربل داغر.

* « المثقف المتمرد رمسيس يونان » تأليف : د. صبحى الشارونى.

* « رحلة فؤاد كامل » .. من كتالوج الفنان عام ١٩٦٩

كتبها : د. غالى شكرى.

* « عبد الهادى الجزار فنان الأساطير وعالم الفضاء» .

تأليف د. صبحى الشارونى

* « المصطلح الفنى » بحث قدمه : أسعد عرابى فى الندوة الدولية المصاحبة لبينالى القاهرة ١٩٩٢ .

* « صفحة الفنون التشكيلية بجريدة المساء - من عام ١٩٦٩ - ١٩٧٥

* ، جاذبية سرى ، تأليف : د. فاروق بسيونى.
* ، عبد الهادى الجزار ، فنان مصرى
تأليف : د. صبحى الشارونى
عصمت داوستاشى
آلان روسيون.

TWENTIETH - CENTURY ART
BY : Karl Ruhrberg

AMERICAN ART OF THE 20th CENTURY
BY : Sam Hunter
and,John Jacobus

المؤلــف
محمد حمزة

- ولد يوم ٢١ فبراير عام ١٩٣١ ـ بور سعيد.

- درس فنون الزخرفة والديكور بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة وتخرج عام ١٩٥٥.

- يعمل بمؤسسة دار التحرير للطبع والنشر منذ عام ١٩٥٦ .

- انتخب عضواً بمجلس ادارة اتحاد خريجى كلية الفنون الجميلة عام ١٩٥٦، ثم انتخب رئيسا لجمعية خريجى الفنون الجميلة عدة دورات.

- أشرف على تنظيم واقامة العديد من المعارض العامة مثل «معرض الربيع» ٦ مرات وهو الصالون السنوى لخريجى الفنون الجميلة.

- يعمل بالنقد الفنى فى الصحافة من عام ١٩٦٥ ويشارك فى الندوات والقاء المحاضرات عن الفنون الجميلة.

- حصل على منحة من الحكومة الإيطالية لزيارة المتاحف والمعارض والالتقاء بكبار الفنانين عام ١٩٧٢.

- اختير عضوا باللجنة العليا لتجميل القاهرة أعوام ١٩٧٦، ١٩٧٧.

- افتتح مكتبا هندسيا للاستشارات والتصميمات الفنية من ١٩٦٩ حتى ١٩٨٥.

- قام بالتصميم والاشراف الفنى والاستشارى على احتفالات سلطنة عمان بعيدها الوطنى عام ١٩٨٥ . كما عمل مستشاراً فنيا بتلفزيون الرياض من ١٩٨٦ حتى ١٩٩٠.

- اشرف على تنظيم برنامج الندوات والمحاضرات المصاحبة لبينالى القاهرة الدولى الرابع ١٩٩٠.

- يحرر بابا أسبوعيا عن الفنون الجميلة منذ عام ١٩٩٠ فى جريدة «جبشيان جازيت» التى تصدر بالانجليزية تحت اسم "On Display"

دراسات في نقد الفنون الجميلة

صدر منها :

المؤلف	العنوان
مختار العطار	الفن والحداثة بن الأمس واليوم
صبحى الشارونى	المثقف المتمرد رمسيس يونان
محمود بقشيش	فن النحت المصرى الحديث
د. نعيم عطية	المكان فى فن التصوير المصرى الحديث
جمعية النقاد	الفنان بيكار
صبحى الشارونى	مدارس ومذاهب الفن الحديث
مختار العطار	الفنون الجميلة بين المتعة والمنفعة
فاسيلى كاندنسكى	الروحانية فى الفن
محمد حمزة	الصعود إلى المجهول

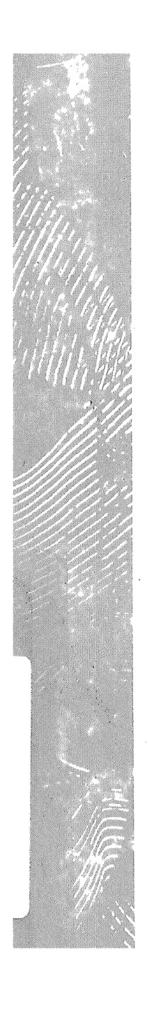


مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ٣١٠٢/١٩٩٧

I.S.B.N. 977-01-5113-0





تقع المدرسة «التجريدية» فى قلب الفن الغربى المعاصر بين فنون القرن العشرين. وقد ظهر فى مصر نخبة من الطليعة المتمردة على التقاليد الفنية السابقة .. الذين اقتحموا الفن التجريدى بفرشاتهم وانطلقوا بشجاعة الفرسان نحو المجهول. وقد قسم المؤلف هذه السلسلة المتشابكة من الفنانين المصريين إلى مجموعات متناسقة.. وقد تصدى المؤلف فى بحثه الشيق الذى يعد الأول من نوعه فى المكتبة العربية إلى نخبة مختارة من الفنانين كنماذج تكون فى مجموعها المسار الحقيقى للحركة التجريدية المصرية.

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب